

FILOZOFICKÁ FAKULTA
UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
ÚSTAV TRANSLATOLOGIE

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

HELENA HRADILOVÁ

Komentovaný překlad vybraných kapitol z knihy Documentary Film: A Very Short Introduction, Patricia Aufderheide, New York 2007

Annotated Czech Translation of Selected Chapters from “Documentary Film: A Very Short Introduction”; Patricia Aufderheide, New York 2007

Praha 2014

Vedoucí práce: Mgr. David Mraček

Poděkování

Děkuji vedoucímu své bakalářské práce, Mgr. Davidu Mračkovi, za veškeré odborné rady, cenné připomínky, trpělivost a ochotu, se kterými mne na cestě k výsledné podobě mé práce provázel.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 22. 5. 2014

.....

Helena Hradilová

Zásady pro vypracování

Zadaný text přeložte do češtiny a svůj překlad doplňte překladatelským komentářem v rozsahu min. 20 normostran. V komentáři nejprve celkově charakterizujte výchozí text: uveďte, s jakým cílem byl text napsán a jaké stylistické postupy autorka volí k dosažení svého záměru. Dále popište, na jaké problémy jste v překladu narazila, a zdůvodněte použité překladatelské postupy a nezbytné posuny, které jste v překladu provedla na úrovni lexika, syntaxe a především v rovině stylistické. Postupujte přitom od celkové koncepce svého překladu k dílčím řešením. Komentář opatřete bibliografickým soupisem použitých primárních i sekundárních zdrojů, včetně internetových. Kromě dodržení formálních náležitostí stanovených Pravidly pro organizaci studia FF UK (Čl. 19) připojte ke každému vázanému exempláři práce vždy dvě kopie výchozího textu: jednu napevno svázanou s ostatními listy a druhou volně vloženou.

Abstrakt

Tato bakalářská práce se zabývá knihou *Documentary Film: A Very Short Introduction* od Patricie Aufderheideové. Cílem práce je přeložit část první kapitoly knihy a vytvořený překlad okomentovat. Komentář překladu popisuje hlavní části procesu překladu. Je rozdělen na čtyři oddíly: profil cílového textu, překladatelskou analýzu výchozího textu, překladatelské problémy, které bylo potřeba vyřešit, a posuny, k nimž v důsledku překladu došlo. Při překladu byl kladen důraz na zachování stylu publikací o filmech, kterému se věnuje úvod části o překladatelských problémech.

Klíčová slova

překlad, překladatelská analýza, překladatelský problém, překladatelský posun, dokumentární film

Abstract

The present bachelor's thesis deals with the book *Documentary Film: A Very Short Introduction* by Patricia Aufderheide. The aim of this thesis is to translate a part of the first chapter of the book and to comment on the translation. The commentary describes the main parts of the translation process. It is divided into four parts: profile of the target text, analysis of the source text, translation problems that had to be tackled, and translation shifts that arose from the translation. The text was translated with emphasis on the style of film publications, which is examined at the beginning of the part *Translation problems*.

Key words

translation, translation analysis, translation problem, translation shift, documentary film

Obsah

1. Úvod.....	7
2. Překlad	8
3. Komentář.....	25
3.1. Profil cílového textu.....	25
3.2. Překladatelská analýza	26
3.2.1. Vnětextové faktory.....	27
3.2.2. Vnitrotextové faktory	30
3.3. Překladatelské problémy	32
3.3.1. Rovina pragmatická	33
3.3.2. Rovina syntaktická a gramatická	39
3.3.3. Rovina lexikální	44
3.3.4. Rovina stylistická a sémantická	46
3.4. Překladatelské posuny	48
4. Závěr	50
5. Použitá literatura	51
Příloha:	53

1. Úvod

Dokumentární film je v dnešní době velmi oblíbená a vyhledávaná forma filmu, které je na našem trhu přesto věnováno relativně málo publikací. Česká dokumentární tvorba je přitom kvalitní¹ a žánr u nás má spoustu příznivců².

Populárně naučný charakter knihy *Documentary Film: A Very Short Introduction* společně s její čtivou a přístupnou formou by i u nás měly potenciál oslovit relativně široký okruh čtenářů a uvést je do základů problematiky dokumentárních filmů. Čtenáře se publikace snaží vzdělat, ale zároveň i upoutat a motivovat k dalšímu zájmu o tuto oblast. Skutečnost, že se jedná o svazek z celosvětově renomované edice *Very Short Introduction*, by knize mohla pomoci k větší popularitě a lepší prodejnosti.

Překládaná část první kapitoly má sloužit jako ukázka pro představu, na které by čtenáři viděli, zda je pro ně kniha zajímavá. Přestože kniha nepojednává o dokumentárním filmu obšírně, obsahuje hodnotné podněty pro další četbu či studium.

V komentáři se zaměřím na představení profilu cílového textu, analýzu výchozího textu, charakteristiku své strategie řešení překladatelských problémů a na závěr upozorním na posuny, ke kterým při překladu došlo.

¹ Odborné vzdělání u nás dokumentaristé nacházejí na Katedře dokumentární tvorby FAMU.

² O čemž svědčí množství u nás pořádaných filmových festivalů zaměřených na dokumentární filmy, např. Jeden svět, Millenium, AFO a především pak mezinárodně uznávaný Mezinárodní festival dokumentárních filmů Jihlava.

2. Překlad

Kapitola 1

Vymezení pojmu dokumentární film

Co všechno je dokument

Dokumentární film přišel na svět spolu s prvními promítanými filmy vůbec, a sice v posledních letech devatenáctého století. Má spoustu podob. Může to být výlet do exotických zemí a životních stylů jako *Nanuk – člověk primitivní* (1922). Může se jednat o filmovou báseň jako *Déšť* (1929) Jorise Ivense – příběh deštivého dne doprovázený vážnou hudbou, kde bouřka zobrazená ve filmu odráží kompozici hudby. Může jít o umělecký výtvar propagandy: sovětský filmař Dziga Vertov – který horlivě prohlašoval, že hraný film je opiem lidstva a spěje ke svému konci, zatímco budoucnost patří filmu dokumentárnímu – vytvořil svým snímkem *Muž s kinoaparátem* (1929) propagandu jak politickému režimu, tak filmovému stylu.

Co je to dokumentární film? Snadná a tradiční odpověď zní: není to film. Nebo alespoň ne film v tom slova smyslu, jako jsou *Star Wars* filmem. Tedy kromě případů, kdy se skutečně jedná o velkoform jako *Fahrenheit 9/11* (2004), který překonal všechny kasovní rekordy dokumentárních filmů. Další snadná a běžná odpověď by mohla znít: film, který nemá bavit, ale má být vážný, snímek, co se vás snaží něčemu naučit – pokud to tedy zrovna není dokument jako *Krotitelé vln* (2004) Stacyho Peralty, nabízející vzrušující projížďku na vlnách historie surfingu. Spousta dokumentů je prozíravě vytvořena s výslovným cílem pobavit. Však také většina dokumentaristů nechce divákovi přinášet zprávy, ale předně mu vyprávět příběh.

Jednoduchá odpověď by zněla: film o skutečném životě. A přesně v tom spočívá problém: dokumentární filmy pouze *pojednávají* o skutečném životě, ale skutečný život neobsahují. Nemůžeme jimi do skutečného života ani nahlížet – jsou to pouze jeho portréty. Umělci a technici při jejich tvorbě ze skutečného života sice vycházejí, ale musí učinit nesčetná rozhodnutí o tom, o čem a pro koho příběh bude a co bude jeho účelem.

Lze snad potom o dokumentárním filmu říci: je to film, který dělá, co může, aby zachytil skutečný život, aniž by s ním manipuloval. Přesto neexistuje způsob, jak vytvořit film bez

manipulování s informacemi. Výběr tématu, střih, mixáž hudby – to všechno představuje manipulaci. Rozhlasový publicista Edward R. Murrow kdysi řekl: „Ten, kdo se domnívá, že každý film musí představovat ‚vyvážený‘ snímek, neví nic ani o vyváženosti, ani o filmech.“

Otázka, jakou míru manipulace zvolit, je stará jako tato forma filmu sama. *Nanuk – člověk primitivní* se považuje za jeden z prvních významných dokumentů, natáčení Inuité své role ovšem hráli podle pokynů režiséra Flahertyho, tedy podobně jako herci ve filmu hraném. Flaherty po nich chtěl, aby předváděli i činnosti, od kterých už upustili – například aby mrože lovili kopím –, v jeho podání rovněž nechápou věci, jimž ve skutečnosti rozuměli. „Nanuk“ – což nebylo jeho pravé jméno – ve filmu s radostnou nevědomostí kousne do gramofonové desky, jednalo se přitom o muže, který měl s moderními přístroji vcelku dost zkušeností, a pravidelně dokonce pomáhal Flahertymu sestavovat či zase rozkládat natáčecí zařízení. Pravdou nicméně zůstává, že Flaherty příběh založil na vlastních několikaletých zkušenostech ze života mezi Inuity, kteří mu s projektem s radostí pomáhali a přicházeli i s množstvím nápadů pro děj.

Dokumentární filmy vyprávějí o skutečném životě příběhy, které se mají zakládat na pravdě. Jak tomuto závazku v dobré víře dostát, představuje nicméně nikdy nekončící diskuzi s mnoha možnými odpověďmi. Postupem času se pojetí dokumentárního filmu jak vlivem tvůrců, tak i diváků proměňuje. Diváci bezpochyby utvářejí smysl jakéhokoli dokumentu, a sice tak, že konfrontují vlastní zájem o svět a znalosti o něm se ztvárněním, které jim předkládají filmaři. Očekávání publika se zakládá také na předchozích zkušenostech, a divák tak předpokládá, že se ho nikdo nebude snažit oklamat nebo mu lhát. Očekáváme, že uslyšíme informace o skutečném světě a že tyto informace budou pravdivé.

Netrváme však na tom, aby jejich ztvárnění bylo objektivní, ani na tom, že se musí jednat o celou pravdu. Čas od času může filmař uplatnit svou básnickou licenci nebo odkázat ke skutečnosti jen symbolicky (použít třeba záběr na Koloseum jako referenci na dovolenou v Evropě). Očekáváme ale, že dokument bude představovat čestné a věrohodné zachycení reality tak, jak ji někdo vnímá. Jedná se o onu smlouvu s divákem, kterou zmiňuje ve svém známém díle³ Michael Rabiger: „Tato mladá forma umění nemá žádná pravidla, musíte se jen rozhodnout, kde nastolíte mantinely a jak zůstanete věrní nepsané smlouvě uzavřené s vaším publikem.“

³ pozn. překl.: Rabiger, Michael. *Directing the Documentary*. Boston: Focal Press, 2004.

Pojem dokument

Pojem „dokument“ vzešel překvapivě již z rané praxe filmu. Když začali průmyslníci na konci devatenáctého století natáčet první pohyblivé snímky událostí ze života, někteří tyto výtvary nazývali „dokumenty“. Termín se nicméně po desítky let neustálil. Další tvůrci označovali své filmy za „vzdělávací“, za „aktuality“, za „zájmové filmy“ či například o tom, co natáčeli, mluvili jako o filmech „cestopisných“. Skot John Grierson se rozhodl využít tuto novou formu ve prospěch britské vlády a zavedl i termín „dokumentární film“, jež vztáhl na dílo *Moana* (1926) velkého amerického filmaře Roberta Flahertyho, které zachycuje každodenní život na jednom ostrově⁴ v jižním Pacifiku. Dokument definoval jako „tvůrčí výklad skutečnosti“ a tato definice, zřejmě díky své značné flexibilitě, dlouhodobě přetrvala.

Co všechno označujeme jako dokument, ovlivňuje i marketingový tlak. Když byla do kin uvedena *Tenká modrá čára* (1988) od filmaře-filozofa Errola Morrisa, odborníci přes styk s veřejností pojem „dokument“ v zájmu lepších tržeb upozadili. Jedná se o sofistikovaný detektivní příběh – spáchal Randall Adams zločin, za který je v Texasu odsouzen zemřít? Film ukazuje pochybnou kvalitu výpovědí klíčových svědků. Když byl případ znovu otevřen a film byl přednesen jako jeden z důkazů, stal se jeho status důležitý a Morris musel prohlásit, že se skutečně jedná o film dokumentární.

Oproti tomu debut Michaela Moora *Roger a já* (1989) – velmi kritická obžaloba z toho, že společnost *General Motors* přispěla k úpadku ocelářského městečka Flint ve státě Michigan, a zároveň mistrovské dílo černého humoru – se původně za dokument označoval. Nicméně poté, co novinář Harlan Jacobson ukázal, že se Moore nedržel skutečného sledu událostí, se Moore od slova „dokument“ distancoval a tvrdil, že se nejedná o dokument, ale jen o běžný film, ve kterém se od striktní chronologie odchyluje kvůli tématu.

V devadesátých letech dvacátého století se z dokumentů postupně na celém světě stal velký business a v roce 2004 už dosáhly celosvětové roční tržby jen samotných televizních dokumentů 4,5 miliardy dolarů. Vzkvétaly rovněž reality show televize a *docusoaps* – minisérie ze skutečného života, které se odehrávají v potenciálně dramatických situacích, například v autoškolě, restauraci, nemocnici či na letišti. Na počátku jednadvacátého století se mnohonásobily i tržby z dokumentárních celovečerních filmů. Z prodeje i půjčování

⁴ pozn. překl.: Jedná se o ostrov Samoa.

dokumentů – ať už na DVD nebo jako videí na vyžádání⁵ – se stal velký business. Brzy se dokumenty začaly vytvářet i pro mobilní telefony či formou kolaborativních online projektů⁶. Odborníci na marketing, kteří dříve skutečnost, že jejich filmy jsou dokumenty, opatrně skrývali, je tak nyní hrdě nazývají.

Proč na tom záleží

Na názvu záleží. Název vzbuzuje jisté očekávání – kdyby tomu tak nebylo, nevyužívali by ho prodejci coby marketingový prostředek. Pravdivost, přesnost a věrohodnost dokumentárních filmů jsou pro nás všechny důležité, neboť si dokumentů ceníme právě pro tyto jejich kvality. Když nás dokumentaristé podvedou, nezrazují tak pouze své diváky, ale i členy veřejnosti, kteří pak na základě znalostí získaných z filmu třeba i jednají. Dokumentární filmy patří mezi média, jež nám nepomáhají pochopit jen svět kolem nás, ale i naši roli v něm, a formují z nás tak veřejně činné jedince.

Důležitost dokumentů je tak spojena s představou veřejnosti coby sociálním fenoménem. Filozof John Dewey přesvědčivě argumentoval, že veřejnost – orgán tolik důležitý pro zdraví demokratické společnosti – není pouze součtem jednotlivců. Veřejnost je skupina lidí schopných jednat společně ve prospěch veřejného blaha, a nutit tak etablovanou moc ekonomiky a státu k odpovědnosti. Jedná se o neformální uskupení, které umí, je-li třeba, táhnout v případě krize za jeden provaz. Pro každou událost či problematiku však vzniká veřejnost zcela nová. Všichni se můžeme stát členy jakékoli takové veřejnosti, máme-li ovšem způsob, jak mezi sebou o problémech, kterým společně čelíme, komunikovat. Komunikace je tedy duší veřejnosti.

Jak podotkl odborník na komunikaci James Carey: „Realita je nedostatkové zboží.“ Realita není to, *co nás obklopuje*, ale co o tomto našem okolí *víme*, jak ho *chápeme* a jak tyto znalosti mezi sebou *sdílíme*. Média ovlivňují to nejcennější, co máme, a sice to, co máme v hlavě. Dokumentární filmy představují důležitou formu komunikace, jež utváří naše vnímání reality, neboť se hlásí k pravdě. Zakládají se vždy na skutečném životě a chtějí nám o něm něco hodnotného sdělit.

Důležitý aspekt filmového businessu, a to dokonce i v případě dokumentů, představuje ovšem konzumní zábava. Většina dokumentaristů své dílo prodává, ať už přímo divákům, nebo zprostředkovatelům, jako jsou televizní společnosti či filmoví distributoři. Jsou

⁵ pozn. překl.: VOD (*Video on Demand*) je online poskytované vysílání, kde si má divák možnost zvolit, jaký obsah chce sledovat.

⁶ pozn. překl.: Jedná se o takzvané *collaborative documentaries*.

svazování obchodními modely. Přestože tvorba dokumentárního filmu stojí daleko méně, než u filmu hraného, je stále mnohem dražší než, řekněme, výroba brožury nebo pamfletu. Produkce dokumentů, ať už pro televizi, nebo pro kino, obvykle vyžaduje finanční podporu investorů či institucí, například televizních společností. Čím více však roste popularita dokumentů, tím více se jich pro potěšení publika bez nároků na kvalitu produkuje. Tyto dokumenty přitahují a zároveň rozptylují pozornost diváka těmi nejúčinnějšími prostředky včetně zapojení senzace, sexu a násilí. Celovečerní filmy z divoké přírody, jako třeba *Putování tučňáků* (2005), jsou typickým příkladem konzumní zábavy, která pro okouzlení i vyburcování diváků využívá všechny zmíněné techniky, ačkoli se zde veškerá senzace, sex i násilí odehrávají mezi zvířaty.

Skutečností, že si žánr zakládá na zobrazení reality, často zneužívají ve prospěch určité politiky či podniku také placení manipulátoři. To může mít devastující sociální dopad, jako tomu bylo třeba v případě nestvůrně antisemitského filmu *Věčný žid* (1937) nacistické propagandy. Dílo však může vyvolat i pozitivní změnu. Když potřebovala Rooseveltova vláda za krize získat přízeň Američanů pro nová nákladná opatření, nechala natočit některé z nejpozoruhodnějších poetických snímků té doby. Díla Pare Lorentze a jeho talentovaného týmu jako *Pluh, jenž otevřel planiny* (1936) a *Řeka* (1938) pomohla získat podporu daňových poplatníků pro vládní programy podporující hospodářskou stabilitu a růst.

Ve své krátké historii byly dokumenty nicméně mnohdy vytvářeny jedinci na okraji mainstreamových médií, kteří spolupracovali s médii veřejnými – ať už s veřejnoprávními televizemi, s komerčními televizemi lačnými po odměně, s neziskovými organizacemi, s fondy soukromých nadací či fondy veřejného vzdělání. Mnoho dokumentaristů na pokraji mainstreamových médií a odkloněných od soudobého způsobu chápání reality se usilovně snaží pravdivě mluvit o moci, či dokonce k moci přímo promlouvat. Často sami sebe vidí jako veřejně činné jedince, kteří hovoří nejen ke svému publiku, ale i k ostatním členům společnosti, jež k tomu, aby jednali, potřebují být informováni.

Rozsah takovéto činnosti vidíme na několika příkladech z nedávné doby. *Wal-Mart: Vysoká daň za nízké ceny* (2005) společnosti *Brave New Films* představuje zapálenou a poučnou argumentaci, která diskontní super-řetězec Wal-Mart obviňuje z takových praktik, jako jsou nedostatečné zdravotní pojištění pro zaměstnance či záměrná likvidace menších obchodů. Film se nesnaží nabídnout i druhý úhel pohledu – snaží se problém co nejpresněji prezentovat. Byl záměrně natočen tak, aby vyvolal zorganizování legislativní nápravy a boj veřejnosti proti těm nejvíce vykořisťovatelským praktikám firmy. Wal-Mart

se proti dokumentu tvrdě ohradil útočnými reklamami a tvůrci filmu zase obvinili Wal-Mart z nepřesností. O rozepři se zajímali blogeři, a dokonce i mainstreamová média. Společnost *Brave New Films* zaujala pozici hlasu lidu, čímž zaplnila bílé místo v pokrytí celého problému médii. Diváci, kteří si dokument většinou v důsledku e-mailové propagační kampaně půjčili na DVD, sledovali film ne pro zábavu, ale jako zábavně podaný argument týkající se důležité veřejné záležitosti.

Fahrenheit 9/11 (2004) Michaela Moora, sardonický film proti válce v Iráku, přímo oslovil americkou společnost, jakožto ty, jejichž jménem vláda jedná. Komentátoři z pravé části politického spektra se film v komerčních médiích snažili zdiskreditovat tvrzením, že šlo pouze o čistou propagandu. Moore však není poskokem mocnářů, jako propagandisté bývají. Ukazoval pouze, jak měl plné právo, svůj vlastní pohled na sdílenou realitu a upřímně přiznával, že se jedná o jeho perspektivu. Diváky navíc podporoval v tom, aby se na činy a slova své vlády dívali kriticky. (Teoreticky však toto jeho pobízení oslabila vypočítavá ukázka běsnění pracující třídy, jež mohla v divácích zanechat dojem, že sami do běhu společnosti aktivně nezasahují, ale jsou jen pouhými bezbrannými oběťmi těch mocných.)

Další dokumenty z nedávné doby snažící se o osvětu a aktivizaci veřejnosti používají metody navržené tak, aby upoutaly pozornost lidí celého spektra názorů. *Proč bojujeme* (2005) Eugena Jareckiho nám předkládá disputaci o koluzi mezi politiky, velkými podniky a armádou, která jim má umožnit utápět veřejné peníze a životy ve válkách, které není třeba vést. Jarecki si pro natáčení záměrně vybral členy strany Republikánů, kteří mohou překročit hranice stranické politiky a mluvit v zájmu veřejnosti. Ve filmu Davise Guggenheima *Nepříjemná pravda* (2006) za sebe Al Gore a Davis Guggenheim zase nechávají k naléhavému tématu mluvit vědecká data ve formě snadno pochopitelné prezentace. James Hansen, ředitel⁷ Goddardova institutu pro vesmírná studia při NASA, přínos této práce ocenil i veřejně: „Al Gore zřejmě udělal globálnímu oteplování to, co *Tiché jaro*⁸ udělalo pesticidům. Bude napadán, ale veřejnosti se dostanou informace potřebné pro to, aby lidé mohli odlišit naše dlouhodobé zájmy od specifických zájmů krátkodobých.“

Způsoby, jak veřejnost přimět k činu, se od sebe mohou dramaticky lišit. Judith Helfandová a Dan Gold ve filmu *Blue Vinyl* (2002) využívají pro to, aby divákovi problém zosob-

⁷ pozn. překl.: Dnes již bývalý.

⁸ pozn. překl.: Kniha R. Carsonové o škodlivosti pesticidů (Carson, Rachel. *Silent Spring*. Houghton Mifflin, 1962).

nili, formy soukromého deníku. V dokumentu sledujeme Helfandovou, jak vezme kus vinylového obložení domu svých rodičů a zjišťuje, že toxický vinyl na začátku a konci svého cyklu produkuje rakovinu způsobující dioxin. Helfandová se stává zástupkyní veřejnosti – lidí, kteří potřebují levné obložení, avšak za jeho užití pak nesou zdravotní následky. Dokument Brazilce Josého Padilhy, *Bus 174* (2002), převypráví událost, která vzbudila pozdvižení v Riu de Janeiru – únos autobusu, několikahodinové vyjednávání a nakonec smrt obou únosců i řidiče autobusu, to vše v přímém přenosu. Divák je vtažen jak do života únosců, tak do nelehké situace policie. Padilha proti sobě ve filmu staví televizní záběry, které nedaly divákům vzdálit se celý den od televize, a vyšetřování okolností a příběhů, jež události předcházely, a přetváří tak „zprávy“ na ukázkou toho, jak se z místních závažných sociálních problémů dá udělat podívaná. *Tři komnaty melancholie* (2005), výpravné rozjímání finské filmařky Pirjo Honkasalové, vtáhne diváka do ruské války proti Čečensku vytvořením emocionálního triptychu. V části nazvané „Touha“ kamera jakoby hladí upřímné tváře dvanáctiletých kadetů v Petrohradu, kteří zde trénují boj s Čečenci. V druhé pasáži, „Nádech“, místní sociální pracovník navštěvuje žalostné byty dobývaného Groznyje, kde se i každodenní problémy stávají nepřekonatelnými. Třetí část, „Vzpomínání“, se odehrává v sirotčinci kousek za hranicí, kde se mladí Čečenci učí zahořklosti. Vyřčeno je málo, hloubavé záběry na tváře plné zmatení, bolesti i odhodlání vydržet však vydají za knihy. Divák se skrze kameru dozvídá vše.

Ať už filmař veřejnost zamýšlí oslovit, či ne, dokumentární filmy se dají využít i nečekaným způsobem. Jeden z nejznámějších neblaze proslulých propagandistických filmů všech dob, *Triumf vůle* (1935), dlouhá léta sloužil jako materiál pro opačnou, antinacistickou propagandu a pro historické filmy. Snímek *Machssomim* (2003) izraelského tvůrce Yoava Shamira, svědomitý, nekomentovaný záznam toho, jak se izraelské jednotky chovají na palestinských hraničních přechodech, byl zamýšlen a využit jako popud k veřejné diskuzi o porušování lidských práv. Izraelská armáda jej přijala jako výcvikový film.

Naše společné chápání toho, co je to dokumentární film, – založené na našich vlastních diváckých zkušenostech – se postupem času vlivem tlaku obchodu a marketingu, technologických i formálních inovací a díky živé debatě mění. Dokumentární žánr obsahuje vždy dva zásadní prvky, které jsou spolu v rozporu: skutečnost a její ztvárnění. Dokumentaristé – jako všichni filmaři – se skutečností manipulují a upravují ji, ale přesto tvrdí, že jejich ztvárnění reality je pravdivé. Během historie dokumentárních filmů se jejich tvůrci, kritici

i diváci o to, co dělá vyprávění o skutečnosti věrohodné, neustále přeli. Tato kniha vás postupně seznámí jak s jejich argumenty, tak i s některými z nejpopulárnějších subžánrů dokumentárních filmů.

Forma

Jak vypadá dokumentární film? Většina lidí nosí v hlavě hrubou představu toho, co to dokumentární film je. V dosti případech to není hezký obrázek. „Obvyklý dokument“ často znamená film, ve kterém se vyskytuje hluboký hlas vypravěče „boha“, kde převažuje spíše analytická argumentace než příběh s postavami, objevují se zde záběry expertů odlehčené několika rozhovory s náhodnými lidmi na ulici, ilustrativní záběry dokládající vypravěčova tvrzení (lidmi od televize v USA nazývané snímky *b-roll*), možná i trocha vzdělávací animace a důstojná hudba. Na tuto kombinaci formálních prvků obvykle nevzpomínáme rádi. „Bylo to opravdu zajímavé, ne jako obvyklý dokument,“ – tak reaguje většina lidí na příjemný zážitek z kina.

Ve skutečnosti mají však dokumentaristé široké spektrum výrazových prostředků, jak divákům pravdivost a důležitost toho, co jim předkládají, ukázat. Zmiňovaný soubor formálních prvků, mnohými spojován s „obvyklými dokumenty“, se stal běžnou praxí v televizním vysílání na konci dvacátých let, existuje však celá řada dalších. Tato kapitola vám nabídne několik možností, jak na dokumentární filmy pohlížet jako na řadu rozhodnutí o tom, jak filmař realitu dostupnými prostředky zobrazí. Mezi tyto prostředky patří *zvuk* (ruchy, doprovodná hudba, zvláštní zvukové efekty, dialog, hlas vypravěče), *obraz* (materiál natočený v „reálu“, historický materiál v podobě fotografií, videa či předmětů), zvukové a vizuální *zvláštní efekty* – animaci nevyjímaje – a *montáž* (délka scén, počet střihů, struktura scénáře a výpravy). Jakou cestou se při strukturování příběhu vydat – které postavy pro diváka rozvíjet, na který příběh se zaměřit, jak vyprávění zakončit – si filmař zvolí sám.

Dokumentaristé musejí učinit mnohá rozhodnutí o každém z těchto prvků. Stejný záběr může být kupříkladu natočen různým typem plánu, což mění i jeho význam: detailní záběr na truchlícího otce nese zcela jiný význam než celkový záběr na pokoj. Rozhodnutí nechat ve zvukové stopě převládat v pozadí autentické zvuky smutečního obřadu bude znamenat něco jiného než dramatická podkresová hudba.

Jelikož neexistuje žádný přirozený způsob, jak v dokumentárním filmu skutečnost zobrazit, jsou si dokumentaristé moc dobře vědomi, že každé jejich rozhodnutí utváří význam toho, co zpracovávají. Všechny konvence dokumentů – tedy zvyky a klišé při výběru výrazových prostředků – pocházejí z potřeby přesvědčit diváka o autentičnosti toho, co je mu předkládáno. Za pravdivost analýzy se například zaručí experti, pocit autority vzbuzuje u mnoha diváků hlas solidního muže čtoucího komentář, klasická hudba evokuje serióznost.

Odchylky od těchto konvencí přesvědčují o své autenticitě alternativním způsobem. V době, kdy šlo jen s obtížemi pořídit kontaktní zvuk, bylo zvyklostí k filmům ve 35mm formátu pořizovat s patřičnou autoritou přednášený komentář. Ke konvencím patřilo i nasvětlení, a dokonce inscenování scén, vhodné při natáčení s těžkým a neohrabaným vybavením. V některých dokumentech byla iluze reality pro divákovy oči vytvořena pomocí pečlivého střihu mezi naaranžovanými kompozicemi jednotlivých scén. Když začali filmaři po druhé světové válce experimentovat s lehčími 16mm kamerami, zrodily se konvence, které diváka o věrohodnosti dokumentu přesvědčovaly odlišně. Využití velmi dlouhých záběrů a scén vyvolalo u diváka dojem, že sleduje nepříkrášlenou realitu; roztřesenost způsobená držením kamery v ruce byla dokladem bezprostřednosti, jako by divák sám byl u toho, a navozovala i jistý pocit naléhavosti; interview podniknuté „ze zálohy“ tak, aby zaskočilo dotazované třeba právě někde na cestě, vedlo diváky k domněnce, že tito lidé musejí něco skrývat. Dokumentární filmy bez komentáře, populární na konci šedesátých let, daly divákům uvěřit, že je jim nechán prostor, aby si sami určili smysl toho, co zhlédli (ačkoli to, co viděli, bylo ve skutečnosti řízeno montáží).

Dokumentaristé využívají stejné techniky jako tvůrci snímků hraných. Kameramani, zvukaři, specialisté na digitální design, hudebníci i střihači se mohou uplatnit u obou typů filmů. Natáčení dokumentů může vyžadovat osvětlovací techniku a režiséři i zde mohou zúčastněné požádat, aby natáčenou scénu vzali znovu. Dokumentární filmy se obvykle neobejdou bez propracované montáže a dokumentaristé je také doplňují o zvukové efekty a hudbu.

Společnou konvencí většiny dokumentů je jejich narativní struktura. Jedná se o příběhy se začátkem, prostředkem a koncem, jež obohacují charakter svých diváků, berou je na emocionální výpravu. Často odkazují k výstavbě klasických příběhů. Když Jon Else natáčel dokument o vědci J. Robertu Oppenheimerovi – strůjci první atomové bomby, kterého pak mučila vlastní zodpovědnost – nechal svůj štáb přečíst si *Hamleta*.

Konvence jsou dobrým prostředkem, jak přitáhnout pozornost, zjednodušit vyprávění příběhu a jak tvůrcovu perspektivu sdílet s divákem. Stávají se estetickou normou – již předchystanou volbou pro dokumentaristy, zkratkou pro vyjádření pravdivosti. Konvence také nicméně zakrývají očekávání, se kterým autoři do projektu přicházejí, a zapojení určitých faktů a scén do dokumentu se tak může zdát nevyhnutelné a všehpřijímající.

Žánrové konvence

Jak ale poznat, kdy se jedná o autorské rozhodnutí a kdy o konvenci? Můžeme se zaměřit na filmy, jejichž tvůrci kladou důraz na výběr formálních prostředků a staví ho do centra svého zájmu, a srovnat tato ztvárnění s rutinnějšími díly.

Nejjednodušší způsob, jak konvence odhalit, je zaměřit se na satiru a parodii. Například film velkého španělského umělce surrealismu Luise Buñuela, *Země bez chleba* (1932), se na první pohled může zdát jako velkolepá nezáživná výprava do chudého koutu Španělska. Brzy ovšem začne být zřejmé, že Buñuel, s pomocí komentáře napsaného surrealistickým umělcem Pierrem Unikem, využívá suché, pseudovědecké konvence, aby podnítil naprosté zmatení a pobouření jak z vypravěče, tak z hrůzných sociálních podmínek na španělském venkově. Reportáž britské televizní společnosti BBC, *Příběh špaget*, odvysílaná v roce 1957 v rámci pořadu *Panorama*, představuje divákům poslední sklizeň špaget (rostoucích na stromech) ve Švýcarsku. Jedná se o vtip, který zároveň slouží jako výchovná lekce ze strany médií. Sarkastické *Hledání konce Země* (1990), věnující se údajně otázce, proč je Země plochá, využívá – vždy záměrně nezdařile – celé řady naučně-dokumentárních prostředků, které si lidé spojují s „běžnými dokumenty“. Demonstruje tak zvrácenou logiku vědecké argumentace a manipulace ve filmu. Zdejší odborníci jsou titulováni jako „univerzitní profesori“ a zobrazováni před řadami knihoven, což vyvolává dojem vzdělanosti, říkají nicméně nesmysly; nevkusné animace ukazující, co je fyzikálně nemožné; vypravěč hovoří o názoru, že je Země plochá, opovrhlivým tónem; rodinná fotografie je zabraná postupným nájezdem – technikou proslavenou filmařem Kenem Burnsem –, jen aby byla klíčová osoba nakonec ukázána s hlavou odvrácenou pryč. Australský dokument *BabaKiueria* (1988), vytvořený skupinou Aboriginů, si utahuje z konvencí etnografických filmů: z namyšleného vypravěče přisuzujícího lidem exotického etnika záhadné, až magické vlastnosti, z výpovědí znalců i z vyobrazení vědeckého výzkumu jako hrdinského objevování. Aboriginští vědci v tomto filmu prozkoumávají oblast, kterou považují za rituální místo kultury bílých Australanů. Ve skutečnosti však jde o rekreační zónu s barbecue, neboli *barbecue area*.

Rovněž *mockumenty*, tedy otevřeně smyšlené dokumenty, nabízejí na konvence nový úhel pohledu. Film Roba Reinerja *Hraje skupina Spinal Tap* (1984) o vymyšlené heavymetalové skupině je slavnou parodií na *rockumenty*, filmy natočené s rockovými skupinami a ukazující kontrast mezi jejich energií nabitými vystoupeními na pódiu, jejich přízemními kousky v zákulisí a jejich populistickými řečmi o vlastním úspěchu. Stejně jako u pozdějších *mockumentů*, jako jsou například *Nejlepší show* (2000) či *Vichřice* (2003), závisí zde míra humoru na schopnosti publika konvence tohoto žánru rozpoznat.

Umělecký experiment

Dalším způsobem, jak konvence odhalit, je analyzovat dokumenty filmařů, kteří sami sebe považují především za umělce – soustředit se tedy spíše na ty tvůrce, kteří manipulují s formou, než jen na vypravěče, kteří akorát využívají filmové médium. Musíme si všimnout, jak film vytvářejí, přetvářejí i jak překonávají vyvstálé obtíže. Tam, kde se na nátlak trhu mnozí filmaři uchýlili k zajetým kolejím, aby tak přilákali publikum, umělci, kteří tvoří mimo trh s filmy a videem, se konvence pokoušejí překonat. Stojí v přední linii inovátorů a experimentátorů.

Jedním z vysoce ceněných zástupců takového uměleckého protiproudu je forma dokumentární městská symfonie. Ve dvacátých a třicátých letech, v době, kdy kina dávala dobrodružství z divočiny, válečné filmové týdeníky a snímky z exotických zemí, považovali umělci tvořící pro galerie v meziválečné Evropě film (tehdy němé médium) mimo jiné za lyrickou podívanou, která má schopnost zapojit do prožitku více smyslů. Byly to časy nevázaného experimentování a mezinárodní komunikace. Městské symfonie se podílely na modernistické lásce ke strojům, k pokroku a všemu, co se týkalo města. Absorbovaly do sebe prvky uměleckých směrů jako surrealismu a futurismu a umožňovaly lidem vidět, co by obvykle neviděli, nebo ani vidět nemohli. Mezi přístroje, které umělci milovali nejvíce, patřila samotná kamera, jež představovala nadřazené „mechanické oko“, jak ji nazval ruský dokumentarista a teoretik Dziga Vertov. Raným zástupcem městských symfonií byl snímek *Manhatta* (1921) Američanů Paula Strandse a Charlese Sheelera, na evropském kontinentě se tato forma rozšířila ke konci let dvacátých.

Městská symfonie dostala svůj název podle dokumentu *Berlín, Symfonie velkoměsta* (1927) německého filmaře Walthera Ruttmanna. Ruttmann pro film složil dokonce i hudbu. Už samotný pojem „městská symfonie“ v sobě spojuje surovost průmyslových podniků moderního města s touto klasickou hudební formou, která ukazuje možnost zorga-

nizovat a zkoordinovat činnost mnoha jednotlivců do jednoho celku. Film bere diváka vlakem do Berlína, kde s ním poté absolvuje jednodenní pout' po mnoha typických situacích, které ve městě z interakce mezi lidmi a stroji vznikají. Vše završí ohňostroj. Ruttmann v tomto snímku experimentoval s Vertovovou myšlenkou, že dokument má moc být „okem“ společnosti, které překonává hranice lidských pozorovacích schopností.

Mnoho umělců se chopilo tématu městských symfonií jako způsobu, jak s médiem experimentovat. Brazílského tvůrce Alberta Cavalcantiho připravovaný Ruttmannův projekt natolik inspiroval, že vytvořil film o Paříži, *Jen hodiny* (1926), dokonce ještě dříve, než sám Ruttmann dokončil *Berlín, Symfonie velkoměsta*. Cavalcantiho film využívá promyšlené speciální efekty a bere nás na bleskovou prohlídku Paříže, při které se setkáme jak s nejvyšší, tak s nejnižší vrstvou společnosti. Na jihu Francie produkoval Vertovův mladší bratr, emigrant Boris Kaufman, společně s francouzským umělcem Jeanem Vigem satirický krátkometrážní film *À Propos de Nice* (1930), který zobrazuje přímořské město, jehož veškerá kultura se točí kolem požitkářství, hazardu a uctívání slunce i sebe sama. (Vertov napsal bratrovi pokyny, jak film vytvořit.) V Belgii natočil Henri Storck dokument *Obrázky z Ostende* (1930), jenž detailně zkoumá jiný přímořský resort, a dánský filmař Joris Ivens, který se rozhodl se Storckem pracovat, dal vzniknout snímku *Děšť* (1929), který se v této kategorii stal klasikou. Vertov pak, vědom si těchto pokroků, stvořil své mistrovské dílo *Muž s kinoaparátem* (1929).

Forma městských symfonií zůstává nezvyklou poetickou formou, výjimkou z pravidel dokumentárních konvencí. Godfrey Reggio využívá ve snímku *Koyaanisqatsi* (1982) techniky připomínající světelnou show společně s metodou časosběrné fotografie (jeden z postupů, které přinesly právě dokumentární městské symfonie), a vytváří tak velkolepé prohlášení o devastujícím dopadu lidstva na planetu. Název odkazuje ke slovu jazyka kmene Hopi s významem „život vyvedený z rovnováhy“. Filmový odborník Thom Andersen ve filmu *Los Angeles hraje sebe* (2003) zase zkoumá, jak bylo toto město zachyceno ve filmech během téměř sta let kinematografie. Ukazuje, někdy jízlivě, někdy sklíčeně, komerční i všeobecnou představu o tomto městě.

Další z těch, kteří se považují za umělce, pátrají po způsobech, jak by dokument využili k dosažení ryzosti vize a k oslavě extáze ze zážitku samotného. Nabízejí nám nový náhled na to, co jsme již zvyklí očekávat, jelikož jejich filmy se záměrně vyhýbají konvencím, jako jsou například dějová linie, komentář, a někdy dokonce i úplně obyčejné předměty. Kenneth Anger, Jonas Mekas, Carolee Schneemanová, Jordan Belson a Michael Snow

všichni vytvářeli filmy, které skutečný život interpretovaly kreativně, ačkoli se sami hlásili k umělcům avantgardy, a ne k dokumentaristům. Jedním z nejznámějších avantgardních amerických umělců, který se za dokumentaristu – a vědce – považoval, byl Stan Brakhage.

Brakhage chtěl umožnit divákům návrat k „nevinnému vidění“, k čistému prožitku ze spatřeného. Chtěl lidem pomoci *vidět* nejen to, co oko přijímá z vnějšího prostředí, ale také to, co vytváří v důsledku paměti či tělesné energie uvnitř. „Své filmy skutečně považuji za dokumentární. Všechny,” vyjádřil se. „Jsou to mé pokusy dosáhnout tak přesné reprezentace viděného, jaká je jen možná.” Většina Brakhageových snímků byla němých a vytvořených v nadšené víře, že akt vidění se týká celého těla. Jeho uměleckou intuici a pohled na činnost oka překvapivě podkládá i vědecký výzkum na poli optiky.

Brakhage vytvořil stovky filmů: dva nejsledovanější jsou *Mothlight* (1963) a *Zahrada pozemských rozkoší* (1981). V obou filmech Brakhage zachytil přírodní předměty tak, že je vložil mezi dva filmové pásy a vzniklý obraz pak vyvolal. *Mothlight* obsahuje křídla můr, *Zahrada* větvičky, květiny, semínka i plevel. Vytvořené snímky tak divákovi nabízejí zážitek, který sice odkazuje k tomu původnímu, ale je zcela odlišný.

Umělecké filmy rovněž experimentovaly se zvukem. Ve dvacátých a třicátých letech převáděl německý experimentální filmař Hans Richter rytmus zvuku na vizuální zážitek. Indický tvůrce Mani Kaul, který se v sedmdesátých letech umělecky vypracoval na indickou vládou dotované „paralelní kinematografii” (tj. paralelní ke kinematografii komerční), opakovaně pracoval s tradičními formami indických písní, včetně písně *Dhrupad* (1982), jejíž zfilmování uchvátí svým stylem, zvukově i vizuálně odkazujícím ke klasické hudbě zkomponované tak, aby umožnila duchovní meditaci. Díla jako toto upozorňují na skutečnost, že zvuk často považujeme pouze za příhodný přenašeč emocí.

Všechna zmíněná díla konvence „obvyklých dokumentů” postrádají. Žádný vypravěč nám nepopisuje, co se odehrává, žádní odborníci u nás nevzbuzují autoritu, každodenní realita je záměrně překroucena tak, abychom ji viděli odlišně, hudba slouží k jiným účelům než k navození patřičných emocí. Střídání světla a tmy, hypnotický zvuk repetitivní hudby, předměty ze skutečného světa zobrazené mnohonásobně zvětšené i další prostředky nás vychylují z kolejí, na které jsme u vizuálních vjemů zvyklí. Tyto experimenty značně rozšířily repertoár formálních přístupů k dokumentárním filmům. Zároveň poskytly jasný kontrast k běžným konvencím, kterých se využívá v televizním vysílání.

Ekonomický kontext

Konvence jsou rovněž podmíněny obchodní realitou. V televizi, jejíž diváci se rozhodují během jedné dvou vteřin, zda se na vysílání budou dívat, se nyní producenti snaží, aby každý okamžik diváka zaujal a propagoval jejich obchodní značku, nejen pomocí typického loga, ale i skrze styl. Hledají také způsob, jak pomocí stylu a formy zjednodušit produkci a snížit náklady. Na konci devadesátých let podal vedoucí pracovník *History Channel* skupině snaživých producentů památné vysvětlení tehdejšího receptu této stanice – jakékoli ilustrační záběry, naaranžované scénky nebo předměty je třeba promístit se záběry na mluvící osobu a to celé propojit komentářem. „Je to levné a funguje to.“

Filmaři se při hledání financí pro své dokumenty obracejí na tři strany: na *mecenáše* a *sponzory*, jak ze soukromého, tak ze státního sektoru; na *reklamní sponzory*, především ty televizní a obvykle zprostředkované; a na *diváky* či *publikum*. Každý z těchto zdrojů financování má podstatný vliv na filmařovo rozhodování.

Stát je pro dokumentární filmy sponzor zcela klíčový. V zemích britského Commonwealthu patří mezi organizace, co podporují výrobu a distribuci dokumentárních filmů, například společnost BBC, australská televizní společnost ABC či kanadské producentské centrum *National Film Board*. V Evropě dotace pro umělce, kteří pracují na dokumentech, přiděluje stát. Německý, francouzský a dánský dokumentární film vzkvétá právě díky tomuto typu investic. V rozvojových zemích někdy poskytují podporu pro kulturní produkci bývalé koloniální velmoci, tamní vlády mohou zase filmařům nabízet prostředky a často kontrolují, kde se dílo bude smět promítat. Kulturní nacionalismus představuje pro státy pádný důvod, proč takovéto dotace poskytovat. Plánovitě vybraná témata a styl často zrcadlí zájem na vyjádření národní identity, především v opozici k nepřetržitému přílivu populárních médií z USA do celého světa.

Naproti tomu přispívání na dokumentární tvorbu ze strany daňových poplatníků v USA, kde kulturní politika vždy silně podporovala komerční média, bylo v historii trvale chabé. Americké veřejnoprávní televizi se dostalo přerodu v období Velké společnosti prezidenta Lyndona Johnsona, kdy vznikly i veřejné fondy pro nekomerční a nestátní subjekty, které měly pomoci vytvořit potenciál pro tehdy neprůbojné televizní stanice ve velkých městech. Během sedmdesátých a osmdesátých let přispívaly na americký dokumentární film i další kulturní organizace, především Národní nadace pro humanitní vědy a Národní nadace pro

umění, financované daňovými poplatníky. Konzervativní část Kongresu pak často pobuřoval nekonvenční styl, náměty a politicky citlivá témata.

Další způsob, jakým je stát důležitý pro dokumentární tvorbu, představují omezení, která upřednostňují určité typy produkce před jinými. Když například britská vláda povolila existenci soukromých komerčních televizních stanic, požadovala na nich značnou odpovědnost vůči zájmům veřejnosti, které v důsledku vedly k produkci ambiciózních dokumentárních projektů, financovaných v naději na prestiž, uznání a obnovení licencí. Britská veřejnoprávní televize *Channel 4* se rozběhla díky financím odčerpaných z reklamních tržeb komerční stanice a byla pověřena nabízet divákům díla od nezávislých producentů, včetně mnoha dokumentaristů. Chad Raphael⁹ tvrdí, že strach amerických vysílacích společností z vládních regulací (přišlo se na to, že společnosti falšovaly výsledky vědomostních soutěží) vedl k období štědré podpory dokumentárních filmů o veřejném dění. (Omezení vládních regulací televize v osmdesátých letech skutečně vedlo ke snížení počtu takovýchto dokumentů.)

Vládní regulace hrají de facto roli i při určování standardů a prosazování konvencí. Televizní společnosti jsou pod přísným dohledem regulačních orgánů, jež mají na starost vysílací frekvence, které stát obvykle pronajímá za různých podmínek jednotlivým společnostem. Brian Winston vyličil skandál, který vypukl v Británii v roce 1998 kolem dokumentu o pašování drog, *The Connection* (1996), jež využil předělané, a možná dokonce zcela smyšlené záběry. Komise pro nezávislé televizní vysílání, britský regulační orgán, udělila televizi, která film odvysílala, pokutu, a rozvířila tak diskuzi o státní cenзуře.

Federální komunikační komise Spojených států amerických (FCC) zase uložila jedné komerční televizi nehorázně vysokou pokutu, hojně kritizovanou jako svévolnou, za odvysílání historického pořadu *The Blues* (2003), neboť zde jeden z jazzových hudebníků použil vulgární slovo. Rozsudek tehdy přiměl mnoho televizních společností k ještě větší opatrnosti při sestavování jejich programu.

Sponzoři ze soukromého sektoru hráli v historii dokumentárních filmů vždy významnou roli a jistě to tak i zůstane. Stěžejní díla zakladatele dokumentárního filmu, Roberta Flahertyho, byla podpořena podniky, které doufaly v propojení jejich image s Flahertyho romantickou vizí. Soukromí sponzoři a poskytovatelé kapitálu byli rovněž nepostradatelní pro rané dokumenty v televizi. Americký pořad *See It Now* (1951) o veřejných záležito-

⁹ pozn. překl.: Autor knihy *Investigated Reporting: Muckrakers, Regulators, and the Struggle over Television Documentary*. Carbondale, IL: University of Illinois Press, 2005.

stech, ve kterém působil významný žurnalista Edward R. Murrow, byl kupříkladu financován firmou Alcoa¹⁰, jež v té době hledala způsob, jak napravit svou reputaci po antitrustové žalobě. Soukromí poskytovatelé kapitálu jsou klíčoví i pro televize veřejnoprávní. Významnými klienty dokumentární tvory o problematice, kterou samy považují za důležitou, se staly neziskové organizace. Sponzoři platí za produkci filmů proto, že chtějí rozšířit určitý příběh nebo protože si chtějí zlepšit image. V obou případech má dokumentarista omezené pole působnosti, ale většinou stále dostatečně velké na to, aby mohl odvést i kus vlastní práce. Někdy jsou také filmařovy priority v souladu s prioritami organizace. Reklamní sponzoři poskytují dokumentům finance za trochu času či prostoru, kdy mají v programu možnost získat diváka pro svou věc. Pro reklamu upřednostňují povrchní, nízkonákladové dokumenty, které nezpochybňují status quo, anebo dokumenty senzacechtivé, jež mají šanci obsadit vysokou příčku v žebříčku sledovanosti.

Nejrychleji rostoucí model, jak dokumenty financovat, představuje přímý prodej. Návštěvníci kin, kteří hledají něco nového a úžasného, si přijdou na své u dokumentů pro IMAX, ať už se jedná o zázrak létání, nebo o udivující svět tropického hmyzu. Předplatitelé kabelových kanálů, jako HBO nebo *Canada's Doc Channel*, získají stálý přísun dokumentárních pořadů stejným způsobem, jako kdyby si předplatili časopis. Videa na vyžádání (VOD) rovněž nabízejí dokumenty přímo divákovi, zrovna tak online videopůjčovny jako Netflix či Blockbuster. Lidé si z domova – často přes internet – kupují DVD s dokumenty, co v kině třeba nikdy neběžely, a také si stahují filmy na své iPody a mobily. Toto nutí dokumentaristy definovat si své „osobní publikum“, jak ho nazval producent Peter Broderick, a vytvářet díla opřená o zájmy této specifické skupiny, případně stanovit jako svou cílovou skupinu diváky zapálené do konkrétní kauzy či problematiky.

Průkopnickým případem přímé distribuce byl Robertem Greenwaldem produkováný film *Outfoxed* (2004), který kritizoval televizní společnost *Fox News* za její pravicové zaujetí. Počínaje obdobím amerických prezidentských voleb roku 2004 nabízely dokument divákům přes e-mail liberální stránky MoveOn.org. Podle organizátorů si během měsíce DVD zakoupilo přes sto tisíc diváků, většinou za účelem domácího promítání, při kterém snímek zhlédlo zároveň více osob. Film se také na omezenou dobu dočkal promítání v kinech. Tento případ byl brzy napodobován a ještě vylepšen – konzervativci začali záhy produkovat vlastní štvavé filmy, které vypustili do oběhu mezi voliče.

¹⁰ pozn. překl.: Třetí největší firma zabývající se zpracováním hliníku na světě.

Vytvořit nové modely trhu v éře stahování se usilovně snaží digitální produkce. V roce 2006 představovalo stahování videí možná polovinu celkového pohybu dat na internetu. Obskurní, doma natočené parodie přitáhnou během pár dní po celém světě více diváků, než mnohé dokumentární filmy vůbec kdy oslovily na festivalech a při promítání v kinech. Na model trhu, který by takováto díla uměl podpořit, však stále čekáme.

3. Komentář překladu

V komentáři k překladu se pokusím objasnit celý překladatelský proces, který vedl ke vzniku finální podoby mého překladu. Nejprve krátce pojednám o účelu, který by výsledný překlad měl plnit, pak se budu věnovat analýze textu výchozího. Další kapitola se zabývá překladatelskými problémy, které vyvstaly z rozdílů mezi primární a sekundární komunikační situací, popřípadě ze systémových odlišností mezi oběma jazyky. Zde také objasňuji některá svá řešení těchto problémů. Na závěr upozorním na posuny, které mezi originálním textem a překladem vznikly.

3.1. Profil cílového textu

Před samotnou analýzou výchozího textu bych se nejprve ráda zaměřila na jakési fiktivní zadání svého překladu, které by mi mělo umožnit lépe rozpoznat ty aspekty originálu, které by při překladu mohly být problematické či důležité. Od stanovení účelu budoucího překladu vychází při své analýze i Christiane Nordová (Nord 1991: 8).

Jak jsem již nastínila v úvodu práce, český překlad knihy by čtenářům sloužil především k rozšíření obzorů ve světě dokumentárního filmu. Jeho největší předností je podle mě přístupnost obsahu a také skutečnost, že čtenáři navrhuje odkazy na další zdroje informací – ať už tištěné, nebo filmové. Oproti ostatním knihám podobného ražení nabízí dílo Patricie Aufderheideové možnost zaujmout k některým diskutabilním tématům vlastní postoj, a čtenáře tak podněcuje k zamyšlení. Ostatně právě tím mě samotnou – coby filmového fanouška – kniha natolik zaujala, že jsem se rozhodla věnovat se jí ve své bakalářské práci.

Ačkoli by česká verze knihy byla určena pro relativně široký okruh čtenářů (za hlavní nároky na adresáta považuji zájem o dokumentární filmy a ochotu doplňovat si další informace i z jiných zdrojů, ne však již tolik předchozí znalosti z této oblasti), ráda bych věřila, že by text byl k užitku například i zájemcům o studium filmové vědy či přímo dokumentární tvorby.

Z tohoto důvodu se domnívám, že by se o vydání překladu knihy mohlo zajímat nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, které již zaštitilo například vydání publikace *Úvod do dokumentárního filmu* od Billa Nicholse (jenž dokonce i recenzoval

námi zkoumanou knihu od Patricie Aufderheideové), či *Dějiny filmu: Přehled světové kinematografie* od Kristin Thompsonové a Davida Bordwella. V obou zmíněných případech se jednalo o knihy amerických autorů vydané u nás v překladu.

Rovněž by se dala zvážit spolupráce s některým z festivalů dokumentárních filmů u nás, který by se pak mohl podílet i na propagaci knihy. Právě na tyto festivaly se totiž sjíždějí ideální adresáti našeho překladu. Nejinak tomu bylo i u vzniku českých překladů výše zmiňovaných knih vydaných nakladatelstvím AMU¹¹.

Prioritou našeho překladu tedy bude nejen podat čtenáři nové informace, ale přimět ho i k vlastní aktivitě – zaujmout vlastní stanovisko, vyhledat si další informace v jiných textech, či si pustit některý ze zmiňovaných dokumentů. K tomu by mu měl dopomoci jmenný a věcný rejstřík na konci knihy (obdobu rejstříku, který je přítomný již v původní knize) a po dohodě s nakladatelem bych navrhovala zapojit i rejstřík všech filmů, které se v knize objeví, s jejich originálními názvy. Takovýto typ rejstříku je u nás běžnou konvencí většiny publikací o zahraničních filmech.

3.2. Překladatelská analýza originálu

Při práci jsem volně vycházela z modelu analýzy podle Christiane Nordové (Nord: 1991). Jak Nordová sama zdůrazňuje, překládání představuje rekurzivní proces, jehož složky se navzájem neustále ovlivňují. Vzhledem k provázanosti jednotlivých vnětextových i vnitrotextových faktorů jsem se proto rozhodla některé faktory na základě jejich užší souvislosti posuzovat společně. Věřím, že jsem tak mohla lépe demonstrovat jejich spojitost, a zároveň se tak v některých případech i vyhnout opakování. Pro dosažení komplexnějšího posouzení originálního textu jsem analýzu navíc doplnila o kategorii stylu.

V celé části věnované komentáři překladu budu pro větší přehlednost příklady z originálu (O) i z překladu (P) značit kurzívou¹² a doplňovat je o čísla strany v příslušném textu (např. O: 27 je 27. strana originálu). Tučným písmem jsem pak zvýraznila jevy, na které chci upozornit.

¹¹ Na vydání *Úvodu do dokumentárního filmu* se podílel Mezinárodní festival dokumentárních filmů Jihlava, *Dějiny filmu* zase podpořila Filmová škola v Uherském Hradišti.

¹² Je-li kurzíva skutečně použita v původním textu, v citaci naopak použita nebude.

3.2.1. Vnětextové faktory

Autor

Originální text pochází z pera Američanky Patricie Aufderheideové, profesorky na *American University* ve Washingtonu D. C. Jak se můžeme dočíst v jejím životopise na stránkách fakulty *School of Communication*¹³, kde autorka v současnosti působí, vystudovala Aufderheideová historii, za kterou obdržela na univerzitě v Minnesotě roku 1976 i doktorát, ovšem v profesním životě se dále specializovala spíše na masmédiu a na dokumentární film. V úvodu knihy se také zmiňuje o své více než čtyřicetileté praxi na poli filmové kritiky, z níž při práci na této publikaci rovněž čerpala. Díky autorčiným rozsáhlým vědomostem je text plný zajímavých informací ze světa dokumentárního filmu, dlouholeté zkušenosti v celé řadě souvisejících oblastí zase umožnily Patricii Aufderheideové zasadit problematiku dokumentů do širších souvislostí. Autorčin osobní zájem o zkoumanou látku jistě přispívá k čtivosti textu. Do strukturovanosti knihy, použitého chronologického přístupu k jednotlivým tématům a zdůrazňování historického kontextu se zase mohly promítnout vlastnosti historika a pedagoga.

Vysílatel, záměr, médium

Za vydáním *Documentary Film: A Very Short Introduction* stálo v roli vysílatele především nakladatelství *Oxford University Press*, jedná se totiž o další z jeho řady knih *A Very Short Introduction (VSI series)*, která vychází už od roku 1995. V současnosti tato edice zahrnuje téměř čtyři sta titulů, které se v podobném rozsahu zabývají nejrozmanitějšími tématy (např. dinosaury, designem či ničím¹⁴). Hlavním záměrem je poskytnout čtenáři „*stimulating ways in to new subjects*“¹⁵, tedy mu čtivým a poutavým způsobem nabídnout náhled do určité problematiky, a třeba ho i motivovat k dalšímu zájmu o danou oblast. To platí i v případě svazku věnovaného dokumentárnímu filmu. Jak můžeme vyvodit z úvodu knihy, chtěla se autorka zaměřit především na kontroverzní témata, například na míru objektivitu či zaujatosti v dokumentárních filmech, aby tak čtenáře přiměla se nad věci zamyslet. O to bude usilovat i náš překlad. Originální text vyšel ve stejném formátu jako všechny knihy edice *A Very Short Introduction*, a sice

¹³ <http://www.american.edu/soc/faculty/>

¹⁴ Close, Frank (2009): *Nothing: A Very Short Introduction*. Oxford University Press. New York.

¹⁵ Heslo *VSI series* uvedené na přebalech všech titulů edice.

v cenově dostupném vydání s měkkým přebalem, který je i svým menším formátem příjemný pro čtenáře, a implikuje tak i přístupnost obsahu.

Adresát

Knihy *VSI series* jsou vzhledem k popularitě nakladatelství Oxford, jeho působení v mnoha zemích světa a rozšíření znalostí angličtiny dostupné širokému okruhu čtenářů. Svědčí o tom i fakt, že knihy z této edice byly přeloženy do více než pětadvaceti jazyků.¹⁶ Autorka sama v úvodu píše, že knihu psala pro všechny, kteří rádi sledují dokumentární filmy a chtějí se o nich dozvědět něco víc, pro všechny, kteří by dokumenty sami rádi vytvářeli a chtějí se s tímto oborem blíže obeznámit, a pro všechny studenty a učitele, kteří by se rádi naučili něco nového, co budou moci vyprávět ostatním (O: ix). Jak vidíme, adresát originálního textu může být prakticky kdokoli s dostatečnou znalostí angličtiny a zájmem o zvolené téma (toto implikuje spíše dospělé, vzdělané adresáty). Od čtenáře se rovněž čeká, že si bude aktivně doplňovat informace i z jiných zdrojů, k čemuž mu dobře poslouží množství relevantních odkazů na další literaturu i filmy na konci knihy. Celkově vzato jsou si tedy adresát výchozího a cílového textu až na jazykové znalosti a některé presupozice velmi podobní.

Místo a čas

Jak již bylo zmíněno, není text silně vázán na místo svého vzniku. Přesto je na něm znát, že pochází z amerického kontextu – především podle výběru filmů a citací, které autorka zvolila jako příklady pro svou argumentaci, okrajově pak také např. na lexiku. Vzorek v knize zmíněných filmů je také snad jediným významnějším faktorem, kvůli kterému bude text postupem času do jisté míry ztrácet na aktuálnosti – nejnovější dokumentární film, o kterém je v knize řeč, pochází z roku 2006, tedy rok před vydáním originálu. V současnosti však text stále můžeme považovat za velmi aktuální, jelikož se zabývá dokumenty napříč celou historií kinematografie, tedy od roku 1895, a nezaměřuje se tak pouze na nedávnou minulost (v kterémžto případě by již mohl působit neaktuálně). Text tedy pro cílového adresáta není téměř potřeba aktualizovat či lokalizovat, v ojedinělých případech stačí jen mírně dovysvětlit některé reálie, například vnitřní vysvětlivkou.

¹⁶ U nás je známý především překlad knihy Jonathana Cullera *Krátký úvod do literární teorie*, který vydalo v roce 2002 v Brně nakladatelství Host. Ačkoli by bylo hezké, kdyby i u nás mohly knihy z této edice vyjít v jednotném formátu u jednoho nakladatelství, domnívám se, že vzhledem k zaměření nakladatelství Host spíše na beletristiku a literární teorii by pro něj kniha o dokumentárním filmu nebyla příliš zajímavá.

Funkce

Jelikož text přísluší k populárně naučné literatuře, má především funkci referenční, poněvadž se čtenáře snaží informovat. Nemalou roli zde však hraje i funkce apelová, neboť kniha má přimět čtenáře dále se o téma zajímat, například zhlédnutím jmenovaných filmů, především těch uvedených v rejstříku¹⁷ *One Hundred Great Documentaries* na konci knihy. Setkáme se zde i s funkcí expresivní, zvláště když autorka vyjadřuje (zřejmě) svůj názor na jednotlivé filmy (např. *a pointed, heartbreaking document* (O: 62), *an engaging and lively history of skateboarding culture* (O: 104), *I have included here the most important texts* (O: 140)) a dále s funkcí estetickou v podobě tropů a figur. Z tropů jmenujme třeba přirovnání (*assumed roles [...] much like actors in a fiction film* (O: 2)), personifikaci (*documentaries that may never have seen the inside of a theatre* (O: 21), *her camera caresses the earnest faces* (O: 9)) či metonymii (*had glued viewers to their seats* (O: 9), *the faces [...] speak volumes* (O: 9)). Figury jsou pak zastoupeny kupříkladu řečnickými otázkami a odpověďmi, elipsami a paralelními strukturami – někdy dokonce v triádách – jak kladnými (např. *It can be [...] It can be [...] It can be [...]* (O: 1)), tak zápornými (antiteze) (*It **does not strive** for balance in representing Wal-Mart's point of view; it **does strive** for accuracy in representing the problem* (O: 7)).

Velmi důležitou funkcí v textu je hojně zastoupená funkce metajazyková (implikovaná i názvem celé první části podkapitoly – *Naming*), v textu často rozeznatelná podle termínů v uvozovkách (*The term “documentary” emerged awkwardly out of early practice* (O: 3) // *[...] stock images that illustrate the narrator's point (often called “b-roll” in broadcasting)* (O: 10) // *The title refers to a Hopi word meaning “life out of balance.”* (O: 15)).

Zmíněné funkce se pokusíme zachovat i v překladu – především s důrazem na funkci referenční, apelovou a metajazykovou, které pro záměr našeho cílového textu považují za stěžejní.

¹⁷ Apel na čtenáře je v této části vysloven takto: „You can use the index to this book [...] to find out more about why these films have attracted attention and esteem. Viewing this collection will set you up nicely with a context to watch your latest favorite, argue with this list, and build your own top one hundred.“ (O: 137)

3.2.2. Vnitrotextové faktory

Téma, obsah a kompozice

Jak již sám název napovídá, zaobírá se publikace *Documentary Film: A Very Short Introduction* médiem dokumentárního filmu. Kniha je rozdělena na tři hlavní části. První je věnována všeobecně dokumentárnímu filmu, druhá jeho subžánrům a třetí představuje závěr. Mimo to se v knize setkáme také se seznamem ilustrací, úvodem, seznamem 100 významných dokumentárních filmů, soupisem odkazů na další zdroje a s rejstříkem.

Jak jsem popsala v profilu cílového textu, český překlad knihy by navíc bylo dobré opatřit ještě rejstříkem filmů s jejich originálními názvy. Jistě by usnadnil práci čtenářům, pokud by se rozhodli dohledat si o snímcích další informace či chtěli některý z nich zhlédnout. Adresát originálního textu má toto usnadněno skutečností, že původní názvy mnoha z těchto filmů jsou v angličtině.

Kapitoly knihy se dělí na podkapitoly a ty dále na menší oddíly. Jejich obsah je do jisté míry odvoditelný z deskriptivních názvů (Newmark 1988: 57). První kapitola, pro tuto práci stěžejní, se člení na části *Naming, Form, Founders* a *Cinema Verité*. V překladu se zabývám prvními dvěma z nich. Věnují se otázce, co všechno zahrnujeme pod pojem dokumentární film, a dále pojednávají o jeho věrohodnosti, konvencích, umělecké stránce i financování.

Presupozice a konotace

Od čtenáře se jak v primární, tak v sekundární komunikační situaci očekává jistá orientovanost v klasických dílech žánru, většinou se však v textu dočkáme stručné charakteristiky snímku, která je pro pochopení kontextu dostačující i pro čtenáře, kteří film neviděli. U adresáta výchozího textu se zjevně počítá se znalostí některých amerických osobností a reálií (Wal-Mart, Alcoa, *Silent Spring*), a to včetně konotací, které tyto u čtenáře vyvolají (*Ken Burns-style* (O: 13), *vinyl siding* (O: 8)). V textu se rovněž vyskytuje množství aluzí, jejichž odhalení nemusí být pro čtenáře vždy snadné – to ovšem platí jak pro adresáta originálu, tak pro adresáta překladu. Pokud jsem některá místa v důsledku rozdílných presupozic či reálií vyhodnotila pro cílového čtenáře za nejasná, dodala jsem k nim vysvětlení, což je v souladu s našim záměrem učinit text čtivý a srozumitelný.

Neverbální složky

Publikace je opatřena několika doplňujícími záběry z filmů, které jsou v textu zmíněny. Jelikož však na samotný obrazový materiál jako takový není v textu přímo odkazováno (čímž myslím přímé odkazy typu „jak můžeme vidět na obrázku“ apod.), a slouží tedy čtenáři pouze pro ilustraci, nejsou fotografie ani popisky k nim do práce vzhledem k její délce zahrnuty. Pokud by však měla vyjít v překladu celá kniha, určitě by zachování obrazového materiálu stálo za zvážení.

Styl a lexikum

Kniha náleží k populárně naučnému stylu, vyskytují se zde tedy i odborné termíny a pasáže, ovšem celkový charakter textu je blízký publicistice. Autorka v něm využívá obrazná vyjádření (*a thrill ride on the history of surfing* (O: 1)), frazeologické jednotky (*hold to account* (O: 5), *do one`s best* (O: 2)) i výrazové prostředky vlastní stylu řečnickému (především první strana výchozího textu upoutá naši pozornost svým téměř mluveným rázem¹⁸). Rovněž metajazyková povaha textu (tady hlavně při užití uvozovek pro signalizaci příznakovosti výrazu (*very long “takes”* (O:11), *“docs”* (O:4))) a uplatnění přímé řeči pro dosažení intertextovosti (citace odborníků a tvůrců) odkazuje k příslušnosti ke stylu publicistickému (Čechová: 2008). Převažuje slohový postup výkladový a informační. Slovní zásoba originálu je převážně neutrální, vyskytují se zde termíny (hlavně z oblasti dokumentárního filmu a jeho technických náležitostí), ale rovněž i slova stylově zabarvená¹⁹ (např. *tedious* (O: 13), *antics* (O: 14), *slyly* (O: 15)). Jako jisté ozvláštnění působí i výrazy, se kterými se v angličtině setkáváme pouze zřídka (*discernable* (O: 16), *at one remove* (O: 18), *off-kilter* (O: 6)). (Dále také viz faktor *Funkce*.)

Suprasegmentální rysy a syntax

Z grafického hlediska si jistě povšimneme, že text knihy je netradičně zarovnan vlevo. Tento rys je typický pro celou edici *Very Short Introduction*, ale překlad jsem se přesto rozhodla zarovnat do bloku, jelikož pak působí estetičtěji a odkaz na původní formát *VSI series* by navíc zřejmě jen málokterý čtenář rozpoznal.

¹⁸ Využití triády, řečnické otázky, kontrastu, strukturních paralel, zapojení 2. osoby, převládají zde jednoduché verbonominální predikace, dochází k následnému upřesnění a dovysvětlení informací v juxtapozici([...] *a movie that isn't fun, a serious movie, something that tries to teach you something [...]* (O: 1))

¹⁹ Adjektivum *goofy* (O: 14) pak například svědčí i o americkém původu textu, jelikož se dle slovníků převážně vyskytuje v americké angličtině.

Poněkud nešťastné mi připadá grafické odlišení různých úrovní při členění textu – názvy podkapitol jsou napsané stejným fondem písma jako názvy oddílů, liší se pouze jejich velikost. Bohužel výsledný rozdíl mezi oběma styly písma je snadno přehlédnutelný a vzhledem k absenci číslování či jiného způsobu hierarchizace textu se stávají oddíly a podkapitoly snadno zaměnitelné. V překladu jsem se proto rozhodla názvy oddílů zřetelněji odlišit kurzívou.

Určitě nám neunikne, že se ve výchozím textu objevuje kurzíva, a to jednak při uvádění titulů filmů a názvů děl, jednak pro zdůraznění (O: 1, 5) a také pro grafické odlišení klíčových slov výčtů (O: 5, 18). Obdobně autorka používá i uvozovky (viz faktor stylu). Z hlediska interpunkce se rovněž nedají přehlédnout četné pomlčky a závorky, ohraničující vsuvky či doplňkové informace. Některé věty jsou oddělené středníkem, ten je využit rovněž pro zpřehlednění výčtů.

3.3. Překladatelské problémy

Než přistoupíme k samotnému rozboru překladatelských problémů a jejich řešení, ráda bych se nejprve ve stručnosti věnovala stylu publikací o filmu obecně. Jeho charakteristiky jsou společné pro výchozí text anglický i pro paralelní texty české – a potažmo tedy i pro překlad, kterým se práce zabývá. Tyto rysy jsem měla na paměti a při překladu z nich vycházela. Považuji proto za nezbytné zde pro možnost lepšího pochopení mé překladatelské strategie tento styl krátce rozvést.

Je třeba si uvědomit jistou specifičnost stylu populárně naučných, ale i řady odborných textů věnovaných kinematografii a jejich překladů. Mísí se zde internacionální povaha filmového média (diváci jsou zvyklí dívat se na zahraniční filmy zahraničních tvůrců, často v cizím jazyce, prostředí a třeba i v jiné době) s uměním na straně jedné, a jeho velmi technickou podstatou na straně druhé. Nejlépe toto ukážeme na příkladu – pro tento účel jsem vybrala ukázkou z překládaného originálu a úryvek obdobného charakteru z paralelního českého textu:

Godfrey Reggio's 1982 Koyaanisqatsi uses lightshow-like techniques along with time-lapse photography (one of the techniques pioneered by city symphony films) to make a histrionic commentary on mankind's devastating effect on the earth. The title refers to a Hopi word meaning "life out of balance". (O:15)

Naproti tomu poslední oceňovaný snímek, asi třímínutový holandsko-izraelský experiment PRRRRIDE (Pyýýýcha, r. Sirah Foighel Brutmannová a Eitan Efrata; Conema Jury) sestávající z celkem čtyř opakujících se záběrů, je naopak (i formálně) až neuvěřitelně fádní. Opakující se „R“ uprostřed jeho názvu odkazuje k bubnování. Bubeník (snímaný převážně v polocelku) má po většinu času kamerou „uříznutou hlavu“ a rovněž hudebně je toto extempore zanedbatelné.²⁰

Jistě nám neujde, že obě citace mají mnoho společného. Všimněme si kupříkladu přítomnosti dodatečných informací v závorkách, využití uvozovek, okomentování původního názvu, přítomnosti (technických) termínů, ale i hodnotícího charakteru obou ukázek. Publikace věnované kinematografii obvykle pojednávají o filmech z celého světa, a jejich čtenáři se tak musejí připravit na značné množství cizích prvků, které se v textu vyskytnou. Očekávají však zároveň, že jim při čtení ze strany autora (či překladatele) bude v obtížných místech nabídnuta pomocná ruka. Totéž se týká terminologie, jež někdy není zcela ustálená či u veřejnosti zažitá, a proto autor (překladatel) může cítit potřebu ten který termín vysvětlit, opsat, anebo alespoň pro jeho příznakovost dát do uvozovek. Může se přitom jednat o slangové výrazy, které „lidi od filmu“ běžně používají a které pak někdy pronikají i do odbornějších textů (např. *long “takes”* (O: 11), *natáčení v „reálu“* (P: 15)).

Jelikož jsou tyto žánrově-stylové konvence platné i pro výchozí text, nepředstavovalo jejich zachování na textové úrovni větší problém. Ne vždy se však v překladu projevují stejně či na stejném místě, jako v originálu. Za hlavní cíl jsem si při překladu stanovila přístupnost překladu českému adresátovi. Soustředím se proto hlavně na čtivost textu a formulování informací tak, aby pro čtenáře v českém kontextu nepředstavovaly překážku v porozumění ani slova či skutečnosti, které původnímu čtenáři mohly být zřejmé.

3.3.1. Rovina pragmatická

Reálie, konotace, doplnění

V překladatelské analýze jsem se již zmínila o reáliích a s nimi spojených konotacích, které by náš cílový čtenář nejspíš potřeboval osvětlit. Pro tento účel jsem využila jednak vnitřní vysvětlivky, jednak poznámky pod čarou. Jelikož se ani autorka vnitřním vysvětlivkám – případně dalšímu doplnění a upřesnění informací – v originále nebrání, nebyl přidáním několika nových vnitřních vysvětlivek při překladu narušen charakteru

²⁰ Ulver, Stanislav: *Pravdivé (i nepravdivé) příběhy*. IN: Film a doba. 2/2009. s. 106 - Ukázka pochází z českého odborného časopisu věnovanému filmové a televizní kultuře.

původního textu (*a family photo is shown in gradual close-up, Ken Burns-style* (O: 13) // *rodinná fotografie je zabraná postupným nájezdem – technikou proslavenou filmařem Kenem Burnsem* (P: 17); *Jarecki deliberately chose Republican subjects*²¹ (O: 7) // *Jarecki si pro natáčení záměrně vybral členy strany Republikánů* (P: 13).

Aby však nedošlo k nadměrnému rozšíření překladu oproti originálu a také aby se doplněním informací překlad od originálu příliš neodlišoval, rozhodla jsem se v ojedinělých případech pro poznámku překladatele. Ačkoli výchozí text poznámky pod čarou neobsahuje, domnívám se, že tento zásah v překladu představuje funkční změnu, která čtenáři nejen pomáhá s pochopením potřebných souvislostí, ale zároveň text i aktualizuje (např. upřesnění, že James Harsen v současnosti již zmiňovanou funkci ředitele nezastává (P: 13)), a je tedy v souladu s účelem, který jsme si pro překlad stanovili.

Názvy filmů

Jak bylo již zmíněno, v ideální situaci by byl překlad celé knihy doplněn o rejstřík filmů, ve kterém by si čtenář v případě zájmu mohl najít jejich originální jména. Přesto jsem nepovažovala vždy za nutné a vhodné názvy filmů překládat – filmové médium má natolik mezinárodní charakter, že se spousta snímků i u nás propaguje pod svým originálním názvem bez potřeby jeho překladu. Jedním příkladem za všechny je třeba série *Star Wars*²², která se sice do češtiny překládá jako *Hvězdné války*, ale daleko obvykleji se i u nás setkáme s jejím původním jménem. V překladu tedy používám názvy filmů tak, jak se mi je podařilo dohledat v literatuře nebo případně na relativně důvěryhodných internetových zdrojích²³. Pokud jsem jako nejfrekventovanější podobu našla původní název filmu, který se třeba i odlišoval od názvu použitého v originálním textu, použila jsem tento (např. *Machssomim* namísto *Checkpoint* (O: 9), *BabaKiueria* namísto *Babakiueria* (O: 13)).

Jedinou výjimku z tohoto pravidla představuje snímek *The Garden Of Earthly Delights* (1981), který se s českým názvem sice zřejmě vůbec nevyskytuje (celkově se o něm české zdroje prakticky nezmiňují), ovšem připadalo mi vhodné název přeložit, jelikož se jedná o aluzi na slavný obraz *Zahrada pozemských rozkoší* od Hieronyma Bosche, jež jsem pro cílového adresáta chtěla zachovat. Film by čtenář snadno dohledal pomocí rejstříku.

²¹ Pojem *subjects* se v profesní mluvě filmařů skutečně překládá jako *subjekty*, ovšem pro běžného čtenáře by mohl působit poněkud degradujícím dojmem. Proto jsem raději volila opis spojený s modulací.

²² Zmiňovaná ve výchozím textu na straně 1.

²³ Například na internetovém portálu Československé filmové databáze, www.csfd.cz (ČSFD), která shromažďuje oficiální i festivalové překlady názvů filmů a v českém prostředí patří k dnes již běžným zdrojům informací o filmovém médiu. Stránky věnované výhradně dokumentárním filmům jsou např. <http://dokumentarnifilmy.cz/>. Další odkazy a literatura viz *Použitá literatura*.

Antroponyma a jejich přechylování

Ve výchozím textu se setkáme s celou řadou cizojazyčných vlastních jmen – především dokumentaristů a odborníků z oboru. Dle doporučení Newmarka (1984: 35) jsem věnovala patřičnou pozornost jejich tvarům v kontextu cílového jazyka a pokud možno si sporné případy dohledávala v českých textech (např. Yo'av (O: 9) se do češtiny transkribuje jako Yoav). V okrajových případech jsem se snažila jméno vložit do podmětu a jeho skloňování se tak vyhnout. V případě publikování celé knihy by čtenář snadno jména v základním tvaru mohl najít ve jmenném a věcném rejstříku.

U ženských jmen jsem se v souladu se Sgallem a Panevovou (2004: 49) rozhodla přikročit k móci, abych tak českému čtenáři při čtení napomohla k rychlejší orientaci (např. u výčtu jmen na str. 16 originálu). Nejméně obratně působí v české formě zřejmě jméno samotné autorky. Vycházela jsem ovšem z faktu, že německá příjmení jsou v našem kulturním prostředí velmi běžná, a často dokonce dochází k jejich další naturalizaci (např. Hoffmannová -> Hofmanová; Hübschmannová -> Hybšmanová). Ačkoli se příjmení Aufderheide v žádné počeštěné formě v dostupných zdrojích nevyskytovalo, použila jsem analogicky příjmení Heide, které má v českém prostředí tvary Heidová a Heideová. Na základě frekvence výskytu²⁴ jsem poté vybrala druhou variantu, a autorčino příjmení tak dostalo tvar Aufderheideová. To koresponduje rovněž s doporučením Mluvnice češtiny nominativní zakončení *-e* v ženských podobách příjmení ponechat (et al. 1986: 306).

Názvy institucí

Především v oddílu, který se věnuje ekonomickému kontextu produkce dokumentárních filmů, se vyskytne několik názvů institucí z anglosaského prostředí. K mezinárodně používaným názvům jsem pro českého čtenáře doplnila pouze obecnější substantivum, které mu umožní lépe si instituci zařadit, a původní název jsem uvedla kurzívou²⁵ (např. *společnost General Motors* (P: 10)). U některých názvů se však nabízelo užít doslovné české překlady (tj. kalky), jelikož v českém prostředí již existuje jejich zavedená podoba (např. *National Endowment for the Arts* (O: 19) // *Národní nadace pro umění* (P: 21)). Nejproblematictější se ukázal být překlad *Canadian National Film Board* (O: 18). Překlady tohoto názvu se v českých textech neshodují – setkáme se s variantami: *Kanadské národní filmové*

²⁴ Vycházela jsem z údajů Českého statistického úřadu o frekvenci výskytu jednotlivých příjmení v České republice k březnu 2014 (<http://www.mvcr.cz/clanek/cetnost-jmen-a-prijmeni-722752.aspx>).

²⁵ Výjimku představují pouze kratší názvy, zkratky a zkratková slova, která jsou již zavedená i v českých textech (Wal-Mart, BBC, NATO...).

ústředí²⁶, Národní filmové ústředí²⁷ a Kanadská národní filmová komise²⁸. Nakonec jsem se rozhodla pro nenásilné vysvětlení a zachování anglického názvu: *(kanadské) producerské centrum* National Film Board²⁹ (P: 21). Původní názvy by se daly zařadit k českým názvům do věcného rejstříku knihy.

Intertextualita, citace a aluze

Autorka protkala text nespočtem odkazů, aluzí a citací, které zasazují dílo do širšího kontextu. Nejběžnějším typem je zde uvedení názvu díla (ať filmu či publikace), jejichž převodu se věnuje podrobněji bod *Názvy filmů* tohoto komentáře. Několikrát se vyskytne přímá citace, v českých překladech jsem našla pouze jednu³⁰, u ostatních jsem proto přistoupila k vlastnímu překladu. Problematický se ukázal být snad jen citát E. R. Murrowa, ve kterém se vyskytne paralela: *“Anyone who believes that every individual film must represent a ‘balanced’ picture knows nothing about either **balance** or **pictures**.”* (O: 2). Tu jsem se do češtiny pokusila zachovat následovně: *„Ten, kdo se domnívá, že každý **film** musí představovat ‚**vyvážený**‘ snímek, neví nic ani o **vyváženosti**, ani o **filmech**.“* (P: 9)).

Záludnější se pro čtenáře i překladatele ukázaly být aluze. Autorce – a jistě i dalším odborníkům v oboru – stačí i jedno dvě slova, aby si uvědomili, na co text naráží, pro běžného čtenáře může nicméně dohledávání pouze nastíněných skutečností představovat přílišnou práci, kterou si raději ušetří, případně aluzi jako referenci k jinému obsahu ani neidentifikují. U spornějších případů jsem proto přistoupila buď k doplnění některých informací přímo do textu nebo do poznámky pod čarou. Nutno dodat, že ani čtenář originálu nemusí být schopný všechny aluze v textu odhalit – cílovému čtenáři překladu je proto skutečně potřeba situaci poněkud usnadnit, jelikož už se navíc bude muset potýkat s cizími reáliemi.

Na ukázkou jsem vybrala tři příklady aluzí, jejich analýzy a výsledného překladatelského řešení.

- ***fiction cinema is poisonous and dying*** (O: 1) – odkazuje k Vertovově citátu *"Hraný film je opium pro lid. Hraný film a náboženství jsou smrtící zbraně v rukou buržoazie."*

²⁶ Karasová 1965: 96.

²⁷ Bernard 1988: 161.

²⁸ Monaco 2004: 587.

²⁹ Thompsonová 2007: 321.

³⁰ *Artistic representation of actuality* (O: 3) // *tvůrčí výklad skutečnosti* (Bernard: 1988)

*Scénář je neskutečnou pohádkou, zosnovanou kapitalisty - pryč s ním! Ať žije život takový, jaký je!"*³¹ Jelikož k Vertovovým výročkům nacházíme v literatuře o kinematografii odkazy, rozhodla jsem se aluzi na tento jeho citát zdůraznit užitím slova *opium* z Navrátilova překladu (P: 8).

- ***on a South Seas island*** (O: 3) – jedná se o ostrov Samoa v jižním Pacifiku, pojmenování *South Seas* odkazuje ke knize R. L. Stevensona³², *In the South Seas*, v českém překladu³³ *Do jižních moří*, která je ocitována na začátku filmu. Přeložit ovšem informaci jako „ostrov v jižních mořích“ mi připadalo pro adresáta zbytečně vágní (nepředpokládám, že by rozpoznal narážku na Stevensonovu knihu), rozhodla jsem se proto namísto toho pro specifikaci na *jižní Pacifik* (P: 10). Že se příběh odehrává na ostrově Samoa, jsem vepsala do poznámky pod čarou, čímž jsem se pokusila kompenzovat vypuštění narážky na titul knihy. Domnívám se totiž, že čtenář, který by původní aluzi pochopil na základě Stevensonova pojmenování tamních moří, by si mohl se spisovatelem spojit i doplněné jméno ostrova – pro Stevensona tolik důležitého. Ostatní čtenáři alespoň získají hrubou představu toho, kde se film vlastně odehrává.
- ***Al Gore may have done for global warming what Silent Spring did for pesticides*** (O: 8) – tento citát Jima Hansena odkazuje ke slavné knize Rachel Carsonové, která u nás nicméně není tolik známá a samotný název *Tiché jaro* není pro čtenáře příliš vypovídající. Jelikož se titul vyskytoval v citaci, nepřipadalo v úvahu využít vnitřní vysvětlivky. Knihu jsem proto včetně bibliografických údajů (kvůli dohledatelnosti) představila v poznámce pod čarou.

Nadpisy

Kapitoly, podkapitoly a oddíly knihy nesou sice poměrně popisné názvy, ovšem ne vždy tyto vystihují jejich obsah zcela jasně. Například jména kapitoly *Defining Documentary*, podkapitoly *Naming* a jejího oddílu *Terms* mohou u čtenáře navozovat pocit, že se zabírají prakticky tímtéž. Pro zpřehlednění proto došlo k rozhodnutí nadpisy těchto částí v češtině upravit. Celá kapitola tak nese název *Vymezení pojmu dokumentární film*, první podkapitola *Co všechno je dokument* a její první oddíl pak *Pojem dokument*. Došlo zde

³¹ Původně převzato z publikace: Navrátil, Antonín : Vývoj dokumentárního filmu. Praha 1966, str.17., zde však pro nedostupnost publikace citováno z <http://filmodrome.wz.cz/filmy/mzsknp.htm>.

³² Který na ostrovech Samoa i zemřel a je pohřben.

³³ V překladu Věry Šedé vydalo nakladatelství Orbis, Praha 1973 a 1977 (2. vydání).

tedy k dekonzenzacii původních stručných nadpisů a jejich určité intelektualizaci (Levý 2012), věřím však, že tím text získal na přehlednosti.

Konvence psaní čísel a dat

Při překládání jsem zohledňovala odlišné konvence zápisu čísel a dat v češtině a angličtině. Desetiletí jsem vypisovala slovy (*during the 1970s and 1980s* (O: 19) // *během sedmdesátých a osmdesátých let* (P: 21)), století vzhledem k délce historie filmu nebylo většinou potřeba upřesňovat. Tam, kde to lépe odpovídalo konvencím češtiny, jsem rozepsala i další čísla (*100,000 viewers* (O: 21) // *sto tisíc diváků* (P: 23)). Při uvádění částky jsem upravila číslo dle českého úzu a symbol měny převedla slovem (*\$4.5 billion* (O: 4) // *4,5 miliardy dolarů* (P: 10)). Vzhledem k všeobecnému povědomí o hodnotě dolaru jsem nepovažovala za nutné částku přepočítávat na koruny.

Vynechávka

Překlad vynechávkou jsem v práci uplatnila pouze minimálně. Jedním z příkladů byla věta: *Viewers of the film, most of whom saw it through DVD-by-mail purchases and as a result of an e-mail campaign, viewed it not as entertainment but as an entertainingly-produced argument about an important public issue.* (O: 7), ze které jsem se při překladu rozhodla vypustit typ služby on-line půjčoven DVD, jenž je známý především v anglofonních zemích a u nás se nejspíš vůbec nevyskytuje. Princip služby *DVD-by-mail* dříve spočíval v zasílání půjčovaných DVD zákazníkovi poštou, postupem času se ovšem výpůjčky převádí do formátu, který dnes známe jako streamování videí na internetu (asi nejznámější firma, která prošla celým tímto vývojem, je Netflix). Protože český čtenář službu stejně nejspíš nebude znát a její původní podoba je dnes již spíše na ústupu, rozhodla jsem se ji z věty vynechat. České znění je tedy: *Diváci, kteří si dokument většinou v důsledku e-mailové propagační kampaně půjčili na DVD, sledovali film ne pro zábavu, ale jako zábavně podaný argument týkající se důležité veřejné záležitosti.* (P: 13)

Chyby a nedůslednost v originálním textu

Bohužel se ve výchozím textu setkáváme při čtení s jistou nedůsledností autorky, převážně v uvádění názvů filmů. Ze začátku knihy jsou všechny názvy anglicky, poté se sem tam objeví názvy zahraničních filmů v původním znění (*Rien quo les Heures // Images d'Ostende* (O: 15)), někdy se setkáme s anglickým překladem a původním názvem v závorce (*Land without Bread (Las Hurdes: Tierra sin Pan, 1932)* (O: 13)), místy naopak

najdeme v závorce anglický překlad (*Afrique, Je Te Plumerai (Africa, I Will Fleece You)* (O: 102))³⁴. Autorka nikde o své motivaci střídat jednotlivé možnosti nepíše, dokonce i v rejstříku na konci knihy jsou filmy celkem nesystematicky uváděny abecedně jednou podle názvu původního, jindy podle názvu anglického.

Jak píše Fišer (2009: 16): „I když výchozí text může být neúplný či jinak defektní, od překladatele požadujeme, aby vytvořil text komunikačně celistvý a bez defektů.“ V překladu proto důsledně uvádím jen jednu variantu názvu (viz oddíl *Názvy filmů*), které by všechny byly dohledatelné v navrhovaném rejstříku na konci knihy, vždy včetně názvu původního. Rovněž jsem na některých místech, kde je autorka neuvedla, doplnila rok natočení. Stalo se, že tento údaj v originálu zcela chyběl (*The Connection* (O: 20)), někdy rok sice byl zmíněn při prvním výskytu filmu v textu, ovšem už ne při další zmínce, která se někdy objevila až po delší době, a čtenář si tak již nemusel pamatovat, že o filmu už byla řeč (např. *Rain* (1929) na straně O: 1 a pak až O: 15). Pokud šlo pouze o umístění v blízkém okolí, rok opakovaně uveden není.

Ve zkoumaném úseku knihy se dále setkáváme s typografickou chybou – na str. 10 se nedopatřením vloudily dvojice uvozovky. (*“A “regular documentary”*). Tento očividně nezamýšlený překlep převeden nebyl.

3.3.2. Rovina syntaktická a gramatická

Slovosled a funkční větná perspektiva

Asi nejčastějším zásahem na syntaktické rovině byla změna slovosledu. Anglický pořádek slov je daleko pevnější, než je tomu u češtiny, u které se aktuální členění větné odvíjí od aktuální platnosti větných členů a její slovosled je velmi plastický (Mathesius 1961: 96). Při překladu jsem proto musela zohlednit, že „v češtině převládá poziční způsob vyjadřování rématu, i když je na réma možno upozornit také lexikálně, případně specifickými syntaktickými konstrukcemi“ (Knittlová 2000: 144). (Např. *When filmmakers began experimenting with lighter 16mm equipment after World War II, the conventions that arose differently persuaded viewers of the documentary's truthfulness* (O: 11) // *Když*

³⁴ Tato varianta se vyskytne v knize několikrát, nicméně z toho ani jednou ve zkoumané části první kapitoly. Přesto mi přijde relevantní zde i tuto podobu uvádění názvu filmů zmínit, jelikož právě autorčina nekonzistentnost byla jedním z důvodů, proč bych navrhovala k překladu celé knihy připojit rejstřík filmů s uváděnými i původními názvy.

začali filmaři po druhé světové válce *experimentovat s lehčími 16mm kamerami*, objevily se konvence, které diváka o věrohodnosti dokumentu *přesvědčovaly odlišně* (P: 16); *True, consumer entertainment is an important aspect of the business of filmmaking, even in documentary.* (O: 5) // *Důležitý aspekt filmového businessu, a to dokonce i v případě dokumentů, představuje ovšem konzumní zábava* (P: 11)). Z hlediska překladatelských posunů bychom změnu slovosledu zařadili k posunům konstitutivním (Popovič: 1975), tedy k takovým, které vycházejí ze systémových rozdílů mezi jazyky.

Interpunkce

Kromě již zmiňovaných uvozovek stojí jistě za řeč i další interpunkční znaménka, kterými se to v originálním textu skutečně jen hemží. Autorka hojně vkládá do textu vsuvky a doplnění, které z vět vyděluje především pomlčkami, středníky, závorkami či čárkami. Jelikož český úzus využívá interpunkční znaménka odlišně, respektive v odlišné míře než úzus anglický, v některých případech došlo u překladu k jistým úpravám. Interpunkce pomáhá čtenáři zorientovat se v textu a vyjadřuje i některé vztahy třeba mezi větami v souvětí. Že se jejím prostřednictvím dají zpřehlednit i souvislosti v rámci jedné věty, jsem využila kupříkladu u následující věty, do které jsem oproti originálu namísto čárek vsuvku ohraničila pomlčkami:

*It can be an artful piece of propaganda. Soviet filmmaker Dziga Vertov, **who ardently proclaimed that fiction cinema was poisonous and dying and that documentary was the future,** made Man with a Movie Camera (1929) as propaganda both for a political regime and for a film style* (O: 1).

*Může jít o umělecký výtvar propagandy: sovětský filmař Dziga Vertov – **který horlivě prohlašoval, že hraný film je opiem lidstva a spěje ke svému konci, zatímco budoucnost patří filmu dokumentárnímu** – vytvořil svým snímkem Muž s kinoaparátem (1929) propagandu jak politickému režimu, tak filmovému stylu.* (P: 8)

Zde došlo navíc i ke spojení vět přes dvojtečku, což umocňuje kohezi mezi původními dvěma větami. V některých případech mi naopak přišlo přirozenější v češtině věty rozdělit, třeba pokud každá z nich stejně vyjadřuje vlastní myšlenku. (*Documentary film begins in the last years of the nineteenth century with the first films ever projected, **and it has many faces.*** (O: 1) // *Dokumentární film přišel na svět spolu s prvními promítanými filmy vůbec, a sice v posledních letech devatenáctého století. **Má spoustu podob.*** (P: 8)).

Našly se ovšem i takové situace, kdy jsem v překladu interpunkční znaménko nahradila znaménkem jiným, případně i spojkou, která vyjadřuje stejný syntaktický vztah: *And that*

is precisely the problem; documentaries are about real life; they are not real life. (O: 1) // *A přesně v tom spočívá problém: dokumentární filmy pouze pojednávají o skutečném životě, ale skutečný život neobsahují.* (P: 8). Takto jsem v textu nahradila především středníky, které v češtině příliš nevyužíváme. Tam, kde sloužily k oddělení celých vět, jsem považovala pro češtinu za přirozenější nahradit je jednoduše tečkami, nebo souřadicí spojkou:

Documentary work may require lights, and directors may ask their subjects for retakes; documentaries usually require sophisticated editing; documentarians add sound effects and sound tracks. (O: 12)

Natáčení dokumentů může vyžadovat osvětlovací techniku a režiséři i zde mohou zúčastněné požádat, aby natáčenou scénu vzali znovu. Dokumentární filmy se obvykle neobejdou bez propracované montáže a dokumentaristé je také doplňují o zvukové efekty a hudbu. (P: 16).

Naopak zachovat středníky jsem se rozhodla ve výčtech, kde pomáhají jednoznačněji oddělovat jednotlivé položky (pokud třeba výčet obsahuje i vedlejší věty či vsuvky (např. O: 11)).

Ačkoli se při převodu interpunkce uchyluji relativně často k formálnímu vyjadřování syntaktických vztahů, a dochází tak k překladatelskému posunu intelektualizace (Levý 2012: 132), považuji zde tento postup za adekvátní, jelikož angličtina logický vztah mezi větami naznačuje konektory méně často než čeština, a českému čtenáři by se tak text mohl zdát málo organizovaný (Knittlová 2000: 29). Určitě větší prohrěšek by tento posun představoval u textu ryze uměleckého.

Někdy došlo k celkové změně syntaktické struktury: v následujícím příkladě konkrétně z toho důvodu, že v češtině na rozdíl od angličtiny nemůžeme podstatné jméno „moc“ připojit záraz k oběma slovesům, neboť ta se pojí s různými pády. Angličtina napojení navzdory různým předložkám umožňuje: *On the margins of mainstream media, slightly off-kilter from status-quo understandings of reality, many documentarians have struggled to speak truthfully **about—and to—power.*** (O: 6) // *Mnoho dokumentaristů na pokraji mainstreamových médií a odkloněných od soudobého způsobu chápání reality se usilovně snaží pravdivě **mluvit o moci, či dokonce k moci přímo promlouvat.*** (P: 12). Poměr mezi větami byl změněn ze slučovacího na stupňovací, aby vynikl kontrast mezi užitými slovesy.

Osoba a číslo

V textu se setkáváme s větami deagentizovanými (pasivními), někde autorka užívá generické „divák“, někdy se obrací druhou osobou přímo ke čtenáři, někdy využívá inkluzivní plurál, a čtenáře tak rovněž zapojuje do podmětu. Že je zde první osoba plurálu zaměnitelná s druhou, případně i s generickým „divák, diváci“, dokazuje následující ukázka, kde autorka volně přechází od třetí osoby k osobě první:

*Viewers certainly shape the meaning of any documentary, by combining **our** own knowledge of and interest in the world with how the filmmaker shows it to **us**. **Audience** expectations are also built on prior experience; **viewers** expect not to be tricked and lied to. **We** expect to be told things about the real world, things that are true. (O: 2, 3)*

Vzhledem k tomu, že se i český čtenář může s tímto inkluzivním plurálem ztotožnit, jelikož jeho divácké zkušenosti jsou srovnatelné se zkušenostmi čtenáře textu výchozího, mohou se gramatické osoby střídat i v češtině³⁵:

***Diváci** bezpochyby **utvářejí** smysl jakéhokoli dokumentu, a sice tak, že **konfrontují** vlastní zájem o svět a znalosti o něm se ztvárněním, které **jim** předkládají filmaři. Očekávání **publika** se zakládá také na předchozích zkušenostech, a **divák** tak **předpokládá**, že se **ho** nikdo nebude snažit oklamat nebo **mu** lhát. **Očekáváme**, že **uslyšíme** informace o skutečném světě a že tyto informace budou pravdivé. (P: 9).*

V tomto případě se vlastně jedná o zlogičťování textu (Levý 2012: 132), neboť nezůstaly zachovány dvě gramatické osoby v rámci jedné věty (*viewers* x *our*, *us*), jako tomu bylo v originále. Jak však bylo řečeno, považuji zde gramatické osoby za zaměnitelné.

Co se týče gramatického čísla, došlo u genericky užitých substantiv někdy k jeho změně. Jak píše Dušková (2006: 46), dochází někdy k neutralizaci čísla, jelikož rozdíl mezi singulárem a plurálem přestává být relevantní. Jiné číslo jsem volila zpravidla z uzuálních důvodů (*Throughout continental Europe, **governments** provide subsidies to artists who work on documentaries. (O: 18) // V Evropě dotace pro umělce, kteří pracují na dokumentech, přiděluje stát. (P: 21)*).

Pasivní a verbonominální konstrukce, polovětné vazby

Poměrně často jsem při překladu využila změny syntaktické struktury, kterou jsem transformovala kupříkladu ve snaze vyhnout se pasivním konstrukcím tam, kde byly pro češtinu přirozenější konstrukce aktivní (*This combination of formal elements **is not** usually **remembered** fondly. (O: 10) // Na tuto kombinaci formálních prvků obvykle nevzpomínáme*

³⁵Perspektiva čtenáře překladu je v tomto případě obdobná perspektivě čtenáře originálu, nedochází tedy k problémům při identifikaci referenta zájmena *we*, jak o tom píše Mona Bakerová (Baker 1999: 232).

*rádi. (P: 15); [...] the **business model** that can support such work still **remained to be seen**. (O: 22) // Na model trhu, který by takováto díla uměl podpořit, však **stále čekáme**.³⁶ (P: 24)). Stejný překladatelský postup byl použit i pro převod anglických polovětných vazeb. (*Launched during the 2004 election season in the United States, this film was offered to viewers via e-mails from the liberal website MoveOn.org. (O: 21) // **Počínaje obdobím amerických prezidentských voleb roku 2004** nabízely dokument divákům přes e-mail liberální stránky MoveOn.org. (P: 23)).**

Autorka také hojně využívá verbonominální konstrukce, především v úvodní části textu. Jak píše Mathesius, setkáváme se i v angličtině s ryze slovesnou predikací, „ale vedle toho je tu neobyčejně často zastoupena také predikace nominálně slovesná“ (1961: 119). Nominální tendence angličtiny však pro češtinu není přirozená a při vyšší míře užívání může působit neobratně. Při překladu proto některé verbonominální predikáty nahrazují např. plnovýznamovým slovesem, zvrtným pasivem či přeformulováním celé věty.

*As communications scholar James Carey noted, “Reality **is** a scarce resource.” Reality **is not** what **is** out there but what we know, understand, and share with each other of what **is** out there. Media affect the most expensive real estate of all, that which **is** inside your head. Documentary **is** an important reality-shaping communication, because of its claims to truth. (O: 5)*

*Jak podotkl odborník na komunikaci James Carey: „Realita **je** nedostatkové zboží.“ Realita **není** to, co nás **obklopuje**, ale co o tomto našem okolí víme, jak ho chápeme a jak **tyto znalosti** mezi sebou sdílíme. Média ovlivňují to nejcennější, co máme, a sice to, co **máme** v hlavě. Dokumentární filmy **představují** důležitou formu komunikace, jež utváří naše vnímání reality, neboť se hlásí k pravdě. (P: 21)*

Transpozice

K transpozici, tedy změně slovního druhu (Newmark: 1988), jsem přistoupila především na místech, kde by doslovný překlad mohl znít českému čtenáři nepřirozeně, což by bylo v rozporu s cílem, který jsme si stanovili v našem fiktivním zadání. Jsem si však vědoma toho, že se vzhledem k vágnosti tohoto rozlišení mohlo někdy jednat pouze o můj vlastní pocit, tedy o individuální posun (Popovič: 1975). Nejčastěji docházelo k záměně podstatných jmen a sloves (*with the express goal of **entertainment** (O: 1) // s výslovným cílem **pobavit** (P:); Indeed, most documentary filmmakers consider themselves **storytellers**,*

³⁶ Zde v kombinaci s parafrází.

not *journalists*. (O: 1) // *Však také většina dokumentaristů nechce divákovi přinášet zprávy, ale předně mu vyprávět příběh.*³⁷ (P: 8)).

3.3.3. Rovina lexikální

Terminologie

Výchozí text je relativně bohatý na (především) filmařskou terminologii, pro kterou ne vždy nacházíme v češtině vhodný protějšek. Nulový ekvivalent nabízí čeština například pro slangový pojem *b-rolls* (O: 10), který jsem se rozhodla v textu zanechat v této podobě, jelikož z kontextu a krátkého vysvětlení autorky i český čtenář pochopí, o co se jedná. Doplnila jsem pouze vnitřní vysvětlivku, jež termín lokalizuje. Aby však český čtenář nezůstal ochuzen, co se profesionalismů u filmu týče, využila jsem možnosti přeložit *material shot on location* (O: 10) jako *materiál natočený v „reálu“* (P: 15), což je jednak ekvivalent nejpresnější, ale také pojem, který je čtenáři srozumitelný a navíc mu nabízí náhled do filmařské mluvy.

V některých případech český termín sice existuje, ovšem vyskytuje se pouze sporadicky a čtenář s ním tak nemusí být obeznámen či ho jako termín nemusí vůbec identifikovat (např. *video on demand* (O:) // *video na vyžádání*³⁸). Nastala dokonce i taková situace, že se český termín nehodilo použít ze stylistických důvodů – pojmu *ambient sound* sice v češtině odpovídá termín *ruchy*, nicméně namísto spojení *ruchy pohřbu* je vhodné použít spíše opis tohoto pojmu, tedy *autentické zvuky smutečního obřadu* (P: 15).

Anglická kompozita jako *rockumentary* či *docusoaps* nemají český ekvivalent. Dochází tedy k jejich přejímce a částečné naturalizaci (např. *mockumentary* – *mockument*). Protože se však jedná o pojmy v českém prostředí stále málo frekventované, využívám při jejich psaní systematicky kurzívu (tj. i namísto uvozovek v případech, kdy chtěla i pro angličtinu málo frekventovaný termín zdůraznit ve výchozím textu autorka (viz O: 3, 4)).

Jelikož se v překladu objeví řada termínů převzatých z angličtiny (napsaných zpravidla kurzívou či v uvozovkách), zvyšuje se takto míra překladovosti³⁹ výsledného textu, jak

³⁷ Zde v kombinaci s parafrází a modulací.

³⁸ V tomto konkrétním případě byla v poznámce překladatele uvedena i anglická verze pojmu a jeho zkratka (VOD), lze totiž předpokládat, že se v budoucnu s touto zkratkou budeme setkávat i v českých textech (podobně jako např. s formáty DVD či VHS).

³⁹ Termín J. Levého (2012).

jsme si však ukázali v úvodu této části, jedná se v publikacích o kinematografii o běžný jev. Totéž platí i pro filmařské professionalismy.

Výpůjčky

Kromě výpůjček zmíněných již v kategorii *Termíny* nacházíme v textu i mnohá další slova, která do češtiny z cizích jazyků přejímáme (např. *mainstreamová média, dioxin, surrealismus, iPody*). Míra jejich zdomácnění se liší. Originální text obsahuje také latinské výrazy jako *status quo* (O: 21) a *de facto* (O: 20), jež dnes již běžně používáme i v češtině. Přesto jsem se v jednom případě přiklonila raději k českému adjektivu obdobného významu, jelikož ho na rozdíl od latinského sousloví bylo možné ve spojení se jménem skloňovat, což v textu působilo přirozeněji (*status-quo understandings of reality* (O: 6) // *soudobý způsob chápání reality* (P: 12)).

Kompozita

Ve výchozím textu se můžeme setkat s citátovými složeninami, tedy typem kompozit, který se v češtině příliš nevyskytuje (Dušková 2006: 20), a jeho převod tak může představovat problém. Překládáme je většinou doslovně, přičemž často dochází k jejich dekondenzaci a výsledný protějšek je pak obecně delší, než původní kompozitum (*easy-to-understand presentation* (O: 8) *snadno pochopitelná prezentace* (P: 13) // *you-are-there immediacy* (O: 11) *bezprostřednost, jako by divák sám byl u toho* (P: 16)), proto jsem se snažila místy naopak zvolit způsob úspornější, aby neustále nedocházelo k prodlužování výsledného textu (*difficult-to-move equipment* (O: 11) *neohrabané vybavení* (P: 16)).

Public actor, social actor

Výrazy jako *public actor* a *social actor*, které se v knize několikrát objeví, nešlo překládat doslovně, jelikož pojmy *veřejný činitel, aktivista* i *sociální aktér* mají v češtině odlišné a do jisté míry i negativní konotace (v případě *veřejného činitele* i jiný význam) a do cílového textu jsem je proto zapojila opisem ([...] *which can lead viewers to see themselves not as social actors but merely as disempowered victims of the powerful* (O: 7) // [...] *jež mohla v divácích zanechat dojem, že sami do běhu společnosti aktivně nezasahují, ale jsou jen pouhými bezbrannými oběťmi těch mocných*. (P: 13)). Jelikož se nejedná o sociologický text, považuji pro náš účel za důležitější zachovat význam než přesnou sociologickou terminologii.

3.3.4. Rovina stylistická a sémantická

Opakování, synonymie

Ačkoli Newmark (1988: 36) klade důraz na přesnost překladu a varuje mimo jiné před užíváním různých synonym namísto přímého ekvivalentu slova, jak seznává i kupříkladu Fišer (2009: 17), snáší angličtina opakování slov lépe, než je tomu u češtiny. Z tohoto důvodu jsem se snažila užít při překladu často se vyskytujících slov synonymní lexémy, a snížit tak index jejich opakování (např. *documentaries, documentary films => dokumenty, dokumentární filmy, dokumentární snímky, filmy, snímky*).

Někdy autorka stejné či od sebe odvozené výrazy používá v blízkém okolí záměrně, např. pro vytvoření kontrastu. V češtině nicméně opakování slov se stejným základem působí na malé ploše neobratně, proto jsem raději i zde volila synonyma (*Audience **expectations** are also built on prior experience; viewers **expect** not to be tricked and lied to. We **expect** to be told things about the real world, things that are true. (O: 2) // **Očekávání** publika se zakládá také na předchozích zkušenostech, a divák tak **předpokládá**, že se ho nikdo nebude snažit oklamat nebo mu lhát. **Očekáváme**, že uslyšíme informace o skutečném světě a že tyto informace budou pravdivé. (P: 9).*

Modulace

Velmi častým postupem se pro dosažení větší přirozenosti jazyka překladu stala modulace (Newmark 1988: 88). Jedná se o popis určité situace z opačné perspektivy, například použitím aktiva namísto pasiva (*the city symphony **was given** its name (O: 14) // městská symfonie **dostala** svůj název (P: 18)*) – v této práci rozvedené již pod heslem *Pasivní a verbonominální konstrukce, polovětné vazby*. Řadíme sem i vyjádření stejného významu pomocí negativní konstrukce (*Documentaries are part of the media that help us **understand not only** our world but our role in it, that shape us as public actors. (O: 5) // Dokumentární filmy patří mezi média, jež nám **nepomáhají pochopit jen** svět kolem nás, ale i naši roli v něm, a formují z nás tak veřejně činné jedince. (P: 11)*).

Modulace, která se prolíná celým překladem, je převedení slova *choice*, *výběr* na *rozhodnutí*, tedy rezultátu procesu výběru. Motivací pro tuto změnu bylo především v češtině zavedené spojení *autorské rozhodnutí*, kde má *rozhodnutí* stejný význam, jako anglické *choice*. (*Filmmakers have many **choices** to make about each of the elements. (O: 11) // Dokumentaristé musejí učinit mnohá **rozhodnutí** o každém z těchto prvků. (P: 15)*)

Expresivita, obrazná pojmenování, kompenzace

Výchozí text je relativně bohatý na expresivní slova, obrazná pojmenování, setkáme se v něm i s frazeologickými jednotkami. Právě převod stylových příznaků představoval největší úskalí, jelikož se někdy nedařilo zachovat stylový příznak na stejném místě, kde se vyskytoval ve výchozím textu. Snažila jsem se proto tato stylová ochuzení kompenzovat tam, kde to čeština lépe umožňovala (např. *Documentary film **begins** in the last years of the nineteenth century with the first films ever projected, and it has many faces.* (O: 1) // *Dokumentární film **přišel na svět** spolu s prvními promítanými filmy vůbec, a sice v posledních letech devatenáctého století. Má spoustu podob.*(P: 8)).

Mnohá anglická slova výchozího textu obsahují sémantické příznaky, které v češtině bez víceslovného opisu nevyjádříme, pokud bychom tedy nezvolili pojem např. z obecné češtiny. Někdy sice relativně přesný český protějšek anglického výrazu z hlediska denotátu existuje, ale zase se liší jeho konotační stylistické složky, takže jej v překladu stejně použít nemůžeme. Kdybychom se ovšem často uchylovali k vysvětlujícím parafrázím, výsledný překlad by byl zřejmě značně delší než originál. Druhou variantou je užít slova neutrální, což zase překlad stylově ochuzuje (***coined** the term* (O: 3) // ***zavedl** termín* (P: 10); *one of the techniques **pioneered** by city symphony films.* (O: 15) // *jeden z postupů, které **přinesly** právě dokumentární městské symfonie* (P: 19); ***tongue-in-cheek** fake documentaries* (O: 13) // ***otevřeně** smyšlené dokumenty* (P: 18)). Jelikož jedním z našich požadavků na výsledný překlad je jeho čtivost, snažila jsem se ztracené stylové zabarvení kompenzovat co nejpřirozenějším způsobem jinde v textu (***sad** apartments* (O: 9) // ***žalostné** byty* (P: 14); *little is **said*** (O: 9) // ***vyřčeno** je málo* (P: 14); ***satirizes** ethnographic film conventions* (O: 13) // ***utahuje si** z konvencí etnografických filmů* (P: 17)).

Totéž se týká i obrazných pojmenování v textu. Například nepřevedené přirovnání (***have searched for ways to use documentary film as a road to purity** of vision* (O: 16) // ***pátrají po způsobech, jak by dokument využili k dosažení ryzosti** vize* (P: 19)) jsem na jiném místě kompenzovala užitím metafory (***can come together** in crisis if need be* (O: 5) // ***umí, je-li třeba, táhnout** v případě krize **za jeden provaz*** (P: 11)).

Kompenzaci doporučuje využívat i Levý (2012: 132), konkrétně překladatelům radí „ztráty na druhé straně kompenzovat tím, že vyzdvihne stylistické hodnoty, které jsou v textu obsaženy jen latentně, a využít výhod českého jazyka.“ Mezi takoveto pro češtinu typické prostředky patří například deminutiva, která jsem proto v překladu využila (např. Garden

contained **twigs**, flowers, **seeds**, and weeds (P: 16) // Zahrada [obsahuje] **větvičky**, květiny, **semínka** i plevel (P : 20)). Mohli bychom sem zařadit třeba i užití zvrátneho pasiva, které angličtina postrádá.

3.4. Překladačské posuny

Při překladač se jen stěží vyhneme překladačským posunům. Mnohé byly již popsány v předchozí části, neboť úzce souvisejí s použitými překladačskými postupy. Posuny jsem se rozhodla dělit na hlavní kategorie podle Levého (1971, 2012). Soustředím se zde především na některé vybrané případy, které mají sloužit jako typické ukázky vzniklých posunů. Vzhledem k délce a povaze práce však zdaleka nelze obsáhnout všechny změny, ke kterým mezi originálem a překladem došlo. Domnívám se však, že tyto posuny byly pro funkčnost překladu v cílové komunikační situaci potřebné a že se tedy jedná o posuny funkční.

Intelektualizace

Právě intelektualizace, tedy snaha učinit dílo pro čtenáře srozumitelnější (Levý 2012: 132), představuje v této práci nejmarkantnější posun. Musíme si však uvědomit, že populárně naučný text má čtenáře především přístupnou formou informovat, vysvětlit či zlogičtění zde tedy nepředstavuje takový prohrěšek, jako by tomu bylo například u detektivního příběhu, jehož podstatou je právě čtenáře nechávat v nevědomosti do posledního okamžiku.

Levý (2012: 123) rozlišuje tři typy intelektualizace: o zlogičťování textu již byla řeč v části *Osoba a číslo*, vykládání nedorečeného se dopouštíme především ve vnitřních vysvětlivkách a poznámkách pod čarou (např. *Ken Burns-style* (O: 13) // *technika proslavená filmařem Kenem Burnsem* (P: 17)), dochází rovněž k formálnímu vyjadřování syntaktických vztahů, zjevnému u vět, které byly v angličtině připojeny pouze juxta-pozičně anebo např. středníkem.

Za intelektualizaci můžeme považovat i doplnění obecného substantiva tam, kde angličtině stačí zájmeno (*How to do **that** honestly, in good faith, is a neverending discussion, with many answers.* (O: 2) // *Jak tomuto **závazku** v dobré víře dostát, představuje nicméně nikdy nekončící diskuzi s mnoha možnými odpověďmi.* (P: 9)), nebo je zde dostačující např. název díla (*[...] has worked repeatedly with Indian song traditions, **including** Dhrupad* (1982),

which mesmerizes with the sound and image of one classical music performance style designed to facilitate spiritual meditation. (O:17) // [...] *pracoval s tradičními formami indických písní, včetně písňe Dhrupad (1982), jejíž zfilmování uchvátí svým stylem, zvukově i vizuálně odkazujícím ke klasické hudbě zkomponované tak, aby umožnila duchovní meditaci.* (P: 20)). Tento posun bych zařadila do kategorie posunů konstitutivních (Popovič: 1975), neboť vychází z uзуálních zvyklostí cílového jazyka.

Nivelizace a intenzifikace

Nivelizací (Levý 2012), tedy oslabení estetického náboje výrazu, a rovněž intenzifikací v překladu jsme se již vcelku zevrubně věnovali v podkapitole překladatelských problémů, především v oddílu *Expresivita, obrazná pojmenování, kompenzace*, neboť právě na stylových příznacích docházelo při překladu k nejmarkantnějším posunům. Značnou část těchto případů bychom (především v případě intenzifikace) zřejmě mohli označit za individuální posuny (Popovič 1975), protože se nezakládaly na rozdílech mezi jazykovými systémy, nýbrž na mé snaze vytvořit čtivý komunikát či kompenzovat nivelizaci na jiném místě textu.

S nivelizací se dále setkáváme třeba v případech, kdy jsem vypustila v překladu část přívlastku, protože v češtině působil příliš těžkopádně či nepřirozeně (např. *a slyly satirical little film* (O: 15) // *satirický krátkometrážní film* (P: 19); *we value them precisely and uniquely for these qualities.* (O: 4) // *dokumentů si ceníme právě pro tyto jejich kvality* (O: 11)).

Intenzifikaci jsem využila v některých případech proto, abych dosáhla jednoznačného významu v cílovém jazyce. Například české slovo *knihovna* odpovídá jak anglickému *bookcase*, tak *library*, konkrétní význam nám tedy pomáhá odhalit kontext. Česká verze věty *experts are given such titles as “university professor” and are shown in front of bookcases signifying scholarship* (O: 13) nám však dostatečné vysvětlení nepodává, proto jsem namísto *knihovny* napsala *řady knihoven*: *Zdejší odborníci jsou titulováni jako „univerzitní profesori“ a zobrazováni před řadami knihoven*, což vyvolává dojem *vzdělanosti* (P: 17). Jak víme ze sledování běžných dokumentů, většinou je skutečně v záběru k vidění knihoven více.

4. Závěr

V této bakalářské práci jsme se věnovali překladu části první kapitoly knihy *Documentary Film: A Very Short Introduction* od Patricie Aufderheideové. Kromě samotného překladu nás zajímal hlavně komentář k němu, který se členil na popis profilu cílového textu, překladatelskou analýzu originálu, překladatelské problémy a posuny.

Při vypracování překladu byl kladen důraz především na zachování stylu a konvencí publikací o filmech, který je v práci rovněž rozveden. Prioritou bylo převedení hlavních funkcí originálu a vytvoření čtivého textu, který by měl šanci českého adresáta zaujmout.

Rozbor překladatelských posunů ukázal, že v textu došlo oproti originálu k mnoha změnám, především na rovině syntaktické a stylistické, věřím nicméně, že se jednalo o posuny funkční.

Nemůžu než souhlasit s Newmarkovým přirovnáním překládání k ledovci – samotný překlad představuje pouze špičku ledovce práce, která za jeho vznikem stála (Newmark 1988: 12). Pokud by kniha českému čtenáři mohla přinést alespoň tolik, co mě překlad pouze jedné její části, jistě by se u nás setkala s úspěchem.

5. Použitá literatura

Primární literatura:

AUFDERHEIDE, Patricia: *Documentary Film: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press, 2007. ISBN 978-0-19-518270-5.

Sekundární literatura:

Filmová literatura

BERNARD, Jan; FRÝDLOVÁ, Pavla: *Malý labyrint filmu*. Praha: Albatros, 1988.

BORDWELL, David; THOMPSONOVÁ, Kristin: *Dějiny filmu: Přehled světové kinematografie*. Praha: AMU/ NLN, 2007. ISBN: 978-80-7331-091-2.

KARASOVÁ, Jindra: *Tvůrci dokumentárního filmu*. Praha: Filmový ústav, 1965.

MONACO, James: *Jak číst film*. Praha: Albatros, 2004. ISBN 978-80-00-01410-4.

NICHOLS, Bill: *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: AMU, 2010. ISBN 978-80-7331-181-0.

ULVER, Stanislav: *Pravdivé (i nepravdivé) příběhy*. IN: Film a doba. 2/2009. s. 106.

Translatologická literatura, jazykové příručky

BAKER, Mona: *In Other Words: A coursebook on translation*. London: Routledge 1999. ISBN 415-03085-4.

ČECHOVÁ, Marie, et al.: *Čeština – řeč a jazyk*. Praha: ISV nakladatelství, 2000. ISBN 80-85866-57-9.

ČECHOVÁ, Marie; KRČMOVÁ, Marie; MINÁŘOVÁ, Eva. *Současná stylistika*. Praha: Lidové noviny, 2008. ISBN 978-807-1069-614.

DUŠKOVÁ, Libuše et al.: *Mluvnice současné angličtiny na pozadí češtiny*. Praha: Academia, 2006. ISBN 80-200-1413-6.

et al: *Mluvnice češtiny 2 – Tvarosloví*. Praha: Academia, 1986.

FÍŠER, Zbyněk: *Překlad jako kreativní proces*. Brno: Host 2009. ISBN 978-80-7294-343-2.

GROMOVÁ, Edita: *Úvod do translatologie*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa, 2009. ISBN: 978-80-8094-627-2.

KNITTLOVÁ, Dagmar. *Teorie překladu*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 1995. ISBN 80-7067-459-8.

KNITTLOVÁ, Dagmar: *K teorii i praxi překladu*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 2000. ISBN 80-244-0143-6.

LEVÝ, Jiří: *Umění překladu*. Praha: Nakladatelství Miroslav Pošta – Apostrof, 2012. ISBN: 978-80-87561-15-7.

LEVÝ, Jiří a ČERVENKA, Miroslav, ed.: *Bude literární věda exaktní vědou?: Výbor studií*. Praha: Československý spisovatel, 1971.

MATHESIUS, Vilém: *Obsahový rozbor současné angličtiny*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd 1961.

NEWMARK, Peter: *A textbook of translation*. New York: Prentice-Hall International, 1988. ISBN 01-391-2593-0.

NORD, Christiane: *Text analysis in translation: theory, methodology, and didactic application of a model for translation-oriented text analysis*. Amsterdam u.a: Rodopi, 1991. ISBN 90-518-3311-3.

POPOVIČ, Anton: *Teória umeleckého prekladu: aspekty textu a literárnej metakomunikácie*. Bratislava: Tatran, 1975.

SGALL, Petr; PANEVOVÁ, Jarmila: *Jak psát a jak nepsat česky*. Praha: Karolinum, 2004. ISBN 80-246-0871-5.

Slovníky

Lingea velký slovník. Anglicko-český, česko-anglický. Lingea: 2007. ISBN 978-80-87062-01-2.

Oxford Advanced Learner's Dictionary. Oxford: Oxford University Press, 2000. ISBN 0-19-431-510

Televizní výkladový slovník. 1., 2., 3., díl. Odbor výzkumu programu ČST a diváků v ČSR, 1978.

Internetové zdroje:

Slovník spisovného jazyka českého: <http://ssjc.ujc.cas.cz/>

Online Lingea slovníky: <http://slovníky.lingea.cz>

Internetová jazyková příručka: <http://prirucka.ujc.cas.cz/>

Oxford Dictionaries: <https://www.oxforddictionaries.com/>

Český národní korpus: ucnk.ff.cuni.cz

Česko-Slovenská filmová databáze: <http://www.csfd.cz/>

DokumentárníFilmy.cz: <http://dokumentarnifilmy.cz/>

Český statistický úřad: <http://www.mvcr.cz/clanek/cetnost-jmen-a-prijmeni-722752.aspx>

American University: <http://www.american.edu/soc/faculty/>

Sehnalíková, E. *Dziga Vertov – Muž s kinoaparátem*. Filmodrome. from <http://filmodrome.wz.cz/filmy/mzsknp.htm> (accessed: 21. 7. 2013).

Příloha: Text originálu